

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK II. Poznań, dnia 10. września 1926. NR. 9

Henryk Opieński.

Rytm.

(Z powodu pierwszego międzynarodowego Kongresu: Rytmu w Genewie).

Od lat przeszło dwudziestu znaną jest w świecie metoda nosząca miano „gimnastyki rytmicznej“ — dzisiaj poprostu „rytmiką“ zwana, której system opracował i w czyn wprowadził E. Jaques-Dalcroze. Celem tej metody było i jest wydobycie na jaw istniejącego w każdym normalnym organiźmie ludzkim mniej więcej świadomego poczucia rytmu i wysubtelnienie tego poczucia w celach artystyczno muzycznych. Czem jest rytm? Rytm jest regulatorem wszelkich objawów życiowych i wszelkich objawów twórczości; jedną z form, w której rytm wyraża się najbardziej bezpośrednio, jest muzyka. Ścisłem pojęciem fenomenu rytmicznego w muzyce jest, jak słusznie definjuje August Sèrieyx w swojej „Gramatyce muzycznej“, porządek realizowania fenomenów melodyjnego i harmonijnego mowy muzycznej przez „podział perjodyczny trwania dźwięków“. Długość trwania dźwięku oraz akcent są to dwa czynniki, których wykładnikiem jest życie rytmu w muzyce. Dobry zatem wykonawca muzyki — bo z punktu wykonawczego będziemy się zastanawiali nad znaczeniem rytmu, winien rozwinąć w sobie dwa warunki: poczucie proporcji czasu i właściwego umiejscowienia akcentu. Jak z tego określenia widać, rytm jest funkcją ruchu, podlegającą regułom perjodyczności, ale perjodyczność ta nie powinna bynajmniej opierać się na zasadach czysto mechanicznego podziału czasu. Stąd wypływa konflikt, jaki wynika często między pojęciem rytmu i taktu. Perjodyczność rytmiczna nie zawsze pokrywa się z perjodycznością kresek taktowych; w pewnych tylko epokach twórczości muzycznej (druga połowa XVIII-go i początek XIX-go wieku) rytm szedł mniej więcej w parze, a raczej tłomaczył się najlepiej w swym charakterze i akcentach przez jednostki taktu. Jako spadkobiercy owej epoki otrzymaliśmy w dziedzictwie pojęcia silnych i słabych części taktu, które to pojęcia stosowane do muzyki innego typu (np. do muzyki I. S. Bacha — lub współczesnej) zatracają najzupełniej swoje znaczenie. A cóż dopiero mówić o muzyce polifonistów XVI-go wieku, która pojęcia taktu w naszem znaczeniu nie znała zupełnie — a która dla naszych dzisiajszych wykonawczych potrzeb dzieloną bywa za pomocą przedziałek pionowych na szereg fragmencików; fragmenciki te odpowiadające pojęciu taktów w rzadkich tylko wypadkach tłomaczą właściwą rytmiczną fizjonomję polifonicznego

utworu. Perjodyczność rytmu kompozycji muzycznej nie ogranicza się oczywiście do komórek rytmicznych, które składać się mogą najmniej z dwóch nut; do pojęcia budowy rytmicznej utworu należy odróżnianie jego grup rytmicznych, składających się z większej ilości tych właśnie komórek. Aby jednak od analizy rytmicznej dojść do faktycznej, czynnej syntezy rytmiki utworu, to jest do jego prawdziwie rytmicznego wykonania należy nietylko mieć w sobie poczucie rytmu — ale trzeba umieć to poczucie należycie uzewnętrznić, czy to akcentem słowa w śpiewie, czy uderzeniem ręką w klawisze czy pociągnięciem smyczka czy wreszcie ruchem pałeczki dyrygienta. Jaques-Dalcroze pragnąc metodą swoją wydoskonalić w jednostkach muzykalnych poczucie rytmu, szukał sposobu uzewnętrznianie tego poczucia za pomocą plastyki — a więc w ruchach tak całego ciała, jak pojedyńczych jego członków. Pragnął, aby całe ciało stało się instrumentem, reagującym w sposób najbardziej czuły na wszystkie rytmiczno-muzyczne zjawiska. Droga do celu jest jednak długa; od pierwszego etapu metody, tj. od uzewnętrzniania ruchem rąk czy nóg (tupnięciem) narzuconego rytmu — a więc od wykonywania jakoby rytmicznego dyktanda, do samodzielnego opanowania rytmiki wykonywanych utworów jest etap pracy równie długi, jak od pisania pierwszego dyktanda w obcym języku do poprawnego i swobodnego władania jego składnią i stylem. Dlatego celowa nauka rytmiki o ile ma istotne realne przynieść owoce, nie może zadowolić się połowicznym rezultatem. To, że uczeń po roku nauki potrafi wykonać rękami i nogami kilka skombinowanych ruchów rytmicznych, nie jest jeszcze dowodem, że skoro siądzie do fortepianu, lub weźmie do ręki skrzypce i smyczek, będzie grał rytmicznie; u niego rozwój poczucia rytmicznego jest jeszcze w stadjum bierności; aby grał rytmicznie, poczucie rytmu musi przejść w stadjum czynne — uczeń musi wypracować w sobie (o ile jej z przyrodzenia nie posiada) i n i c j a t y w ę rytmu. Tak jak dopiero po kilkuletniej nauce instrumentu, uczeń samodzielnie odnajduje w sobie inicjatywę wydobywania pięknego tonu, tak dopiero po kilkuletniej nauce rytmiki uczeń może wyrobić w sobie nie tylko poczucie ale inicjatywę rytmu. Trzeba jednak zauważyć, że nauczyciele gry na instrumentach — szczególnie w stadjum początkowem nauki zbyt często więcej dbają o to, aby uczeń grał w takcie niż w rytmie. Wspomniałem już o konflikcie pomiędzy temi dwoma różnemi pojęciami; to, że pedagogja nasza jest dziedzicznie obciążona pojęciem silnych i słabych części taktu — i że wogóle „takt“ uważa za nietykalne bożyszcze muzycznej religji jest poprostu rezultatem wspomnianego już zjawiska, które charakteryzowało pewne stadjum muzycznej twórczości (epoka klasycznej symfonji oraz pseudoklassycyzmu); kosztem zubożenia rytmicznej różnorodności zamknęła wspomniana epoka w granicach kresek taktowych wszystkie swoje potrzeby, tyczące rytmów i akcentów. To też walka, którą się wytacza przeciwko pojęciu silnych i słabych części taktu, niema racji bytu tylko wtedy, jeżeli chodzi o kompozycje muzyczne tego właśnie okresu; powinno być jednak publicznie wiadomem, że pojęcie to, które nazwałem dziedzicznem obciążeniem, tyczy się tylko tego jednego, historycznego już dzisiaj, okresem twórczości muzycznej i dlatego w pedagogji generalizowanem być nie może.

Zamknięcie całego zasobu rytmów i akcentów w komórce taktu wyjałowiło z czasem zupełnie pomysłowość rytmiczną, dla której ożywienia, zaczęto też już w końcu XVIII-go wieku szukać pomocy w rytmice melodji ludowych. Podobny fenomen zaistniał i w naszych czasach, tylko, że prócz do ludowej zaczęto sięgać również do egzotycznej rytmiki. Pojęciem, które ustaliło się z biegiem czasu i w miarę utrwalania się instytucji taktu stało się dogmatem, jest teorja ucząca do dziś dnia o podziale przestrzeni międzykreskowej na dwie, trzy, cztery lub więcej r ó w n y c h części trwania czasu; że części te jednak nie są i nie powinny być matematycznie równe, dowodzi już sama nauka o silnych i słabych częściach taktu. Fakt wzmocnienia siły brzmienia jednej z nut w takcie sprawia, że w stosunku do innych przestaje ona

być równa, i właśnie wzmocnienie to nadaje nutom, zawartym w takcie wagę rytmiczną; kilkanaście ćwierci lub ósemek postawionych obok siebie wtenczas dopiero będzie miało rytm, jeżeli niektóre z tych nut będą akcentowane; akcent wzmacniający nutę przedłuża ją w pewien nieuchwytny sposób, czyli już tem samem niweczy koncepcję równości ale zato daje dźwiękom życie, bez których by były martwe Ucho słuchające miarowego tykania metronomu, mimowoli dodaje od siebie pewne perjodyczne akcenty słyszanym uderzeniom; natura ludzka nie jest w stanie znieść martwoty uderzeń wahadła bez akcentów. Z drugiej zaś strony żywe funkcje rytmiczne dźwięków nie dadzą się pogodzić z mechanicznem odmierzaniem czasu; gdyby kto chciał kontrolować za pomocą metronomu wiedeńską orkiestrę, grającą walca — musiałby prawdopodobnie już w trzecim takcie zrezygnować ze swego przedsięwzięcia. A przecież trudno o bardziej rytmiczny charakter interpretacii, jak granie walców przez wiedeńskie taneczne orkiestry; a coby powiedział metronom na Chopina, grającego swoje mazury? Takt metronomiczny jest instytucją martwą, rytm muzyki jest funkcją żywą. A życie to jest związane bezpośrednio z najważniejszym regulatorem organizmu ludzkiego: z biciem serca, które jest prototytem rytmu muzycznego. Falowania bicia serca, raz spokojne, raz wzburzone znajdują swoje odbicie w falowaniu rytmów muzycznych; perjodyczność akcentów jest tych rytmów istotą, nierówność w stosunku trwania czasowego grup i jednostek dźwiękowych nieodłączną cechą ich życia.

Ale rytm muzyczny wyraża się nietylko definicją: podziału perjodycznego trwania dźwięków Stosunek wysokości dźwięków, ich relacje harmoniczne, wszystko to podlega pewnym prawom rytmiki, perjodycznemu ustosunkowaniu proporcji liczbowych. Jeden z uczestników kongresu rytmu w Genewie*) dał tak fascynujący obraz analogiczności proporcji liczbowych, rządzących porządkiem rytmów ludzkich i rytmów kosmicznych, że na tle tych analogji zrozumieć można dopiero ten niesłychanie subtelny mechanizm proporcji liczebnych w muzyce, będącej jednym z odłamów życia w wszechświecie. Rytm stosunku liczbowego „złotego cyrkla" Pytagorasa, który odnajduje się tak dobrze w proporcjach odległości planet jak w zjawiskach życia przyrody na ziemi jak wreszcie w więcej lub mniej trwałych dziełach ludzkiej sztuki jest czynnikiem regulującym życie wszechświata. Ten sam nierówny stosunek liczbowy (618:382) odnaleść można tak dobrze w odległościach planet od ziemi i księżyca, jak w proporcjach poszczególnych części budowy ciała ludzkiego lub w odległości przybywających w roku gałęzi świerka; w proporcjach architektonicznych piramidy egipskiej lub arki przymierza jak w stosunku liczbowym tonów akordu muzycznego. Dlatego nie jest tylko fantazją hypotetyczną mniemanie, że chęć usunięcia żywej a nierównej proporcji liczbowej z rytmiki życia ludzkiego stała się przyczyną tego chaosu moralnego i społecznego, jaki panuje obecnie w życiu całej ludzkości; bo zmechanizowanie, wyrównanie tej proporcji — zniwelowanie stosunku żywego rytmu życia to jest materjalizm — to jest śmierć. Nie jest też czystym przypadkiem, że muzyka ostatniej daty popadając w dekadencję harmoniczno-melodyjną szuka źródeł regeneracji rytmicznej, z determinacją tonącego, który chwyta się brzytwy w ludowej i egzotycznej muzyce. A już zjawiskiem bardzo charakterystycznem stał się fakt, że ideja kongresu „Rytmu" zrodzona w łonie Instytucji czysto muzycznej — i w pierwotnych swych zamierzeniach mająca na celu dyskutowanie jedynie w kwestjach muzyczno-rytmicznych, została podchwyconą przez szerokie koła psychologów, lekarzy, lingwistów; wszędzie analiza podstaw rytmicznych, wszędzie wywody, zmierzające do udowodnienia, że rytm jest podstawą najprzeróżniejszych zjawisk życia. Ten entuzjazm skierowany w stronę „rytmu" jest niewątpliwym symptomem szukania samo-

*) Obacz Al. Dénéréaz Sprawozdanie z Kongresu „Rytmu".

obrony, grożącej życiu społecznemu ze strony powszechnej, moralno-obyczajowej i artystycznej, arytmji; jest też rzeczą niemniej pewną, że w samej sztuce muzycznej znaczenie rytmu, wyzwolonego z ciasnych pęt taktu, stworzy nowe problemy, stanie się (a właściwie już się staje) jednym z najważniejszych czynników stylu muzyki przyszłości.

Podstawy rytmiki i metryki muzycznej.

Referat ten, wygłoszony na kongresie muzykologicznym w Lipsku (4—8 czerwca r. 1925), stanowi uzupełnienie obszernego dzieła Wiehmayera p. t. Musikalische Rhythmik und Metrik, i zwraca się przedewszystkiem przeciw teorji H. Riemann'a, restytuując dawniejsze na te zagadnienia poglądy teoretyków niemieckich z końca XVIII i początku w XIX wieku: Kocha i Hauptmann'a. W przeciwieństwie do tych ostatnich, których teorja mimo wszystko — jak wykazuje Wiehmayer — przetrwała do dnia dzisiejszego, wystąpił Riemann z nowemi poglądami, uważając istotę taktu za wprost szkodliwą dla swobodnego rozwoju myśli muzycznej i żądając kategorycznie przesunięć kreski taktowej w myśl rytmiki motywu, i to nawet w wydaniach klasyków. Wynikłe stąd zamieszanie w poglądach, sprowadza Wiehmayer do niezrozumienia dwóch zasadniczych punktów. Aby módz zająć jakiekolwiek stanowisko w tej kwestji, należy zdać sobie sprawę z tego: a) co rozumiemy przez metrykę a co przez rytmikę, b) co rozumiemy przez akcent metryczny a co przez akcent deklamacyjny, — i w konsekwencji ściśle odgraniczyć trzy różne pojęcia, któremi są: 1. podział metryczny, 2. ugrupowanie rytmiczne, 3. akcent deklamacyjny. Różnicę pomiędzy *podziałem metrycznym* a *ugrupowaniem rytmicznem* precyzuje autor w sposób następujący.

Rytm jest zjawiskiem pierwotnem, istnieje w każdej kompozycji niejako a priori Podział metryczny jest zjawiskiem pochodnem, występując dopiero z chwilą, gdy kompozytor, przelewając swe myśli na papier, czuje się zmuszonym uporządkować je metrycznie zapomocą kreski taktowej. Ten podział metryczny wychodzi od wartości akcentowanych i kończy nieakcentowanemi; stąd i takt, jako jednostka metryczna, ma mocne części na pierwszem, słabe zaś na drugiem miejscu. Podział rytmiczny zaś polega na irracjonalnem wydłużeniu wartości akcentowanych, powodującem tworzenie się grup rytmicznych, jako najmniejszych cząstek organicznych, i w przeciwieństwie do podziału metrycznego wychodzi (zasadniczo) od wartości nieakcentowanych, kończąc akcentowanemi. Na ten moment zwrócił już uwagę Koch, który w pracy, o naturze taktu mówi, że o ile tony jednakowej długości mają połączyć się w takt, muszą utworzyć razem pewną jednostkę myślową, t. zn. pierwszy z nich stanowi moment wypoczynku, odgraniczenia od innych, następne zaś są jemu podporządkowane. Stąd ten pierwszy ton jest w naszem wyobrażeniu dłuższy, silniej akcentowany, czyli — jak mowi Koch — „wewnętrznie długi". Równocześnie jednak przestrzega Koch przed błędem, który powstaje, jeżeli się te akcenty fikcyjne pojmuje jako rzeczywiste.

W podobny sposób formułuje swe zapatrywania na tę sprawę i Hauptmann, który znaczenie kreski taktowej widzi w funkcji odgraniczenia pewnej grupy metrycznej, ale wyłącznie w naszem wyobrażeniu, i również przestrzega przed przyjęciem tych akcentów do interpretacji (wykonanie utworów). Tak więc teorja skonstatowała już wówczas, że schemat metryczny jest niejako szkieletem kompozycji, pewną regułą estetyczną, powstałą z dążenia do porządku i symetrji. W ramach tego schematu myśl muzyczna rozwija się z całą swobodą w grupach motywów całotaktowych, a kreska taktowa w żadnym wypadku nie jest tym elementem rozkładowym organizmu muzycznego, za jaki ją uważają Riemann, Schering i młodsi zwolennicy kierunku Riemann'a.

Podział metryczny nie dopuszcza z natury swej momentu rozwojowego, dopuszcza natomiast złożenie dwóch lub trzech grup w jedną grupę wyższego rzędu, zarówno jak i rozłożenie jednostki miary taktu na mniejsze cząstki metryczne. I tak ściągnięcie dwóch dwudzielnych jednostek w jedną powstaje przez przeniesienie w stosunku nut akcentowych i nieakcentowych na obie pary tonów: pierwsza para staje się w stosunku do drugiej metrycznie akcentowaną, druga zaś jest nieakcentowaną. Grupa złożona z ośmiu tonów obejmuje dwie grupy czterotaktowe i jest równa połowie normalnego okresu, przyczem drugą jej połowę czyli następnik określa autor jako nieakcentowaną w stosunku do pierwszej czyli do poprzednika. Zawsze jednak to rozróżnianie grup metrycznie mocnych i słabych powstaje wyłącznie w sferze wyobraźni. Jak Koch i Haupmann, tak i Wiehmayer uważa ten moment za zasadniczy. W podobny sposób powstają przez podział jednostki metrycznej mniejsze wartości metryczne i — co najważniejsze — *ruch rytmiczny*, czyli *rytm.*

---

[1]) Na podstawie pracy Teodora Wiehmayera „Über die Grundfragen der musikalischen Rhythmik und Metrik", Breitkopf u. Härrtel, Lipsk 1926.

[2]) Sprawozdanie z tego kongresu znajduje się w druku.

Zasada podziału rytmicznego, jak powiedziane wyżej, jest zasadzie podziału metrycznego djametralnie przeciwna. Wiehmayer, wykazawszy to na szeregu przykładów, zwraca uwagę na fakt, że każda grupa rytmiczna ma swój własny punkt ciężkości, przypadający równocześnie z jedną z jednostek metrycznych. Stąd wszelka rytmika rozwija się zawsze w zakresie tej jednostki metrycznej. Rozwija się ona w równych lub nierównych wartościach nut: w nierównych wynika ugrupowanie rytmiczne samo przez się z rozłożenia nuty o dłuższej wartości, zazwyczaj akcentowanej, robiącej wrażenie przerwy w ruchu rytmicznym i metrycznym i zakończenia grupy. Przy wartościach równych zaś przychodzi do głosu wspomniany wyżej moment irracjonalnego wydłużenia wartości akcentowanych, które w naszem wyobrażeniu otrzymują większą wagę, a wrażenie to, przeniesione na stosunki przestrzenne, sprawia, że ton ten wydaje nam się nieco dłuższy od innych. Stąd nie istnieje dla nas właściwy ruch rytmiczny w wartościach absolutnie równych, gdyż tony akcentowane wydają się nam zawsze równocześnie i dłuższemi od nieakcentowanych.

Motywy rytmiczne, powstałe w ten sposób, dzieli autor na trzy grupy:

a).:  , a więc z końcówką męską,

b).:  , „ „ „ „ żeńską,

c).:  , będący połączeniem a) i b).

Pierwszy z nich reprezentuje w najdoskonalszy sposób zasadnicze prawo rytmiczne. Drugi, pozostający, z niem w sprzeczności, bez przedtaktu, jest stosunkowo rzadki. Trzeci jest najpełniejszą formą *motywu.*

Za praformy naszej rytmiki uważa autor greckie stopy metryczne, stanowiące podstawę rytmiczną wszelkiej rytmiki muzyki pierwotnej i pieśni ludowej. Najpierwotniejszą z nich jest jamb, w którym wartość dłuższa równa się ściśle dwom wartościom krótszym. W pojęciu człowieka współczesnego zatraciła się powoli ta różnica pomiędzy wartością dłuższą a krótszą. Zamiast nich rozróżniamy dziś wartości akcentowane i nieakcentowane, a niezliczona ilość możliwych kombinacyj tych schematów pozwala na zupełną swobodę rozwoju rytmiki.

W przeciwieństwie do akcentów metrycznych i rytmicznych, akcenty *deklamacyjne,* nie podlegają żadnym stałym prawom. Stosują się one na ogół do przebiegu linji melodyjnej, przypadać więc mogą zarówno na akcentowane, jak i nieakcentowane jednostki metryczne i rytmiczne. Nie są natury fikcyjnej, lecz rzeczywistej. W wielu wypadkach stanowi to źródło konfliktu z akcentem metrycznym i rytmicznym, konfliktu, który często przychodzi do głosu w swobodnej interpretacji (wykonaniu). Ugrupowanie rytmiczne i akcenty deklamacyjne w połączeniu z rozczłonkowaniem metrycznem, reprezentują w muzyce estetyczną zasadę: *jedność w wielości* (rozmaitości).

Stefanja Łobaczewska (Lwów).

Międzynarodowy Kongres „Rytmu“ w Genewie.

Z inicjatywy Instytutu gimnastyki rytmicznej Jaques-Dalcroze'a zorganizowanym został w Genewie, w dniach 16, 17 i 18-go sierpnia pierwszy Kongres „Rytmu“. Muzycy, fizjologowie, lingwiści, lekarze wypowiedzieli szereg referatów o znaczeniu i roli Rytmu we wszystkich funkcjach życiowych człowieka i... wszechświata; same tytuły owych referatów oraz trzech publicznych odczytów dadzą wyobrażenie o ważności przedmiotu. Pierwszego dnia (poświęconego wyłącznie prawie muzyce) wygłoszono następujące referaty: „O rytmach w poezji i muzyce greckiej“ (M. Rissler, prof. konserw. z Bruxelli), „O względnej swobodzie rytmu w śpiewie gregorjańskim“ (X. J. Bovet, dyrektor chóru katedralnego z Fryburga), „Akcent i giest rytmiczny w wyrazie melodji gregorjańskiej“ (O. M. L. David benedyktyn, dyrektor biura gregorjańskiego w Grenobli), „Rytm w wykonywaniu utworów wokalnych“ (H. Opieński), „O liczbie muzycznej i rytmie u St. Augustyna i w Sredniowieczu“ (Dom. I. Kreps, benedyktyn z Leodjum), „Rytmy ziemskie i rytmy kosmiczne“ (M. A. Dénéréaz, prof. Konserwatorjum i doc. Uniwersytetu w Lausanne), „Podział jedności czasu jako problem psychologiczny muzycznego rytmu“ (Dr. A. E. Cherbuliez, doc. Uniw. w Zurychu); „Analizy rytmów“ (Dr. E. Refardt, doc. Uniw. w Bazylei), „Polyrytmika egzotyczna“ (Dr. Cherbuliez j. w.) „Przyczynki do notowania rytmów muzycznych (Frank Martin, kompozytor z Genewy), „Metryka i rytmika: definicje i podstawy“ (Ernest Levy, pianista i kompozytor z Bazylei), „Rytmy muzyczne przyszłosci“ (Jaques-Dalcroze); konferencja publiczna: Rytm od Euripidesa do Debussy'ego (Maurycy Emmanuel, prof. Konserwatorjum paryskiego).

Drugiego dnia liczba referatów była równie liczna: „Rytmika w nauczaniu powszechnem“ (p. Narcyz Maso, sekretarz z Mutna Escolar Blanquerna w Barcelonie), „Eurytmia w szkole“ (pani Gertruda Ingham, dyrektorka Moira House School w Eastbourne w Anglji), „Rola gimnastyki rytmicznej w edukacji ociemniałych“ (p. I. Llongueras, prof. metody Dalcroze'a w Barcelonie), „Pożytek jaki przynosi metoda J. D., kapelmistrzom i członkom orkiestry“ (A. Pfrimmer, kapelmistrz z Mülhousy) „Nauczanie rytmiki w szkołach muzycznych“ (Jacques-Dalcroze); demonstracje lekcji w ogródku froeblowskim oraz w szkołach powszechnych, opartych na metodzie J. D. (panna K. Blensdorf z Elberfeldu, panna Nelly Schinz z Paryża i p. J. Baeriswyl z Genewy). Popołudniu: „Rytmika poezji francuskiej (pani Nef-Lavater), „Rytm i akcenty w różnych językach“ (panna J. Barwick, prof. z Londynu), „Rytm i dykcja poetycka (G. L. Brezzo, prof. Uniw. z Turynu), „Zasady gimnastyki rytmicznej w zastosowaniu do języka“ (panna M. Swann, prof. w Moira House School w Eastbourne), „Rytm mowy potocznej (Ch. Bally, prof. Uniw. genewskiego), „Rozwój rytmów w poezji Goethego“ (Dr. W. Altwegg, docent Uniw. w Bazylei); odczyt publiczny: „Rytm w psychologji medycznej“ (Dr. O. Forel, dyrektor zakładu dla umysłowo chorych w Nyon).

Trzeciego dnia Kongresu mówiono na następujące tematy: „Zastosowanie rytmu w pracy zawodowej“ (Dr. Waldsburger z Berna), „Rytm pracy przemysłowej“ (Dr. Leon Walter, prof. w Instytucie J. J. Rousseau w Genewie), „Rola giestu rytmicznego w praktyce psychoterapeutycznej (Dr. L. Weber-Bauler z Genewy), „Rola rytmu w Fizjologji i Psychopatologji“ (Dr. O. Forel j. w.), Odczyt publiczny: „Rytm ciała w życiu i sztuce narodów“ (Dr. F. Giese, doc. Uniw. ze Stuttgardu), popołudniu: „Istota rytmu“ (Dr. Zygfryd v. Grasern z Reichenberga z Czechosłowacji) „Rytm i sztuki piękne“ (p. A. Bowy, dyrektor Szkoły Sztuk pięknych w Genewie „Rytm pracy twórczej“ (A. Rheinwald z Genewy).

Przytoczyłem z umysłu cały program konferencji Kongresu, aby dać obraz, jak szerokie pole zjawisk życia obejmują problemy z pojęciem „rytmu“ związane. Byłoby oczywiście niepodobieństwem zagłębiać się w analizowanie poszczególnych referatów, z których większość posiadała głęboką naukową wartość. Duże wrażenie dzięki formie i treści wywarł na obecnych referat A. Dénéréaz: O rytmach ludzkich i rytmach kosmicznych“, wygłoszony w sposób porywający jasnością słowa i śmiałością syntezy. P. Dénéréaz jest świetnym organistą, kompozytorem, prof. Konserwatorjum i doc. Uniwersytetu w Lozannie — zajmuje się obok muzyki fachowo astronomją i naukami przyrodniczemi; streszczenie jego wywodów znajdzie czytelnik na innem miejscu w artykule p. t. Rytm. Nadzwyczaj interesującym a doskonale wypowiedzianym był odczyt M. Emmanuela, jednego z najświetniejszych współczesnych hellenistów muzycznych, który dał znakomity pogląd z lotu ptaka na historyczne fazy muzycznej rytmiki. Z innych, poza muzycznych, bardziej interesujących problemów należy podnieść sprawę stosowania specjalnego systemu Dalcroze'a w edukacji ociemniałych. System ten, którego zasady referował po raz pierwszy J. Dalcroze na Zjeździe Muzyków Szwajcarskich w Lausannie już w r. 1917-ym, polega na uczeniu orjentowania się w przestrzeni za pomocą wymierzania odległości przez odpowiednie rytmiczne ruchy rąk i nóg; rezultaty tego systemu mają być świetne. Nadzwyczaj zajmującemi były „lekcje w ogródku froeblowskim“, w których wymienione wyżej nauczycielki (dawne uczennice Dalcroze'a) dały niezwykłe dowody pomysłowości, prowadząc gromadkę (zebranych specjalnie w celu demonstracji) dzieciaków na fantastyczne spacery do lasu, na łąkę, na zbieranie kwiatków, grzybów etc. przy dźwiękach improwizowanych na poczekaniu na fortepianie rytmów. Dzieci bawiąc się, przyzwyczajają się w artystyczny sposób do posłuszeństwa rytmicznym akcentom. Oprócz odczytów i demonstracji (była również pokazowa lekcja rytmiki, plastyki i improwizacji, dana przez Dalcroze'a z udziałem dawnych uczniów), dwa wieczory poświęcone były muzyce. Pierwszego dnia w sali teatralnej Plain-palais wykonano prócz części koncertowej przemiłą, jednoaktową operę komiczną Dalcroze'a pt. „Le bonhomme jadis“ a drugiego dnia urządzonym był koncert, którego program zawierał ogląd historyczny na różne fazy rozwoju rytmiki. Rozpoczęły program śpiewy gregorjańskie w interpretacji nieocenionych X. Boveta i benedyktyna O. Davida; rozwój rytmiki w epoce polifonistów XVI w., ilustrował zespół Motet et Madrigal pod dyrekcją H. Opieńskiego, rytmy dawnych tańców w transkrypcjach z tabulatur lutniowych i organowych wykonane były na fortepianie (przez pianistkę genewską p. Cheridijan-Charrey) a utwory z XVII i XVIII-go wieku (Lully, Bach, Rameau, Mozart), interpretował w nadzwyczaj wytworny i artystyczny sposób pianista bazylejski (mieszkający w Paryżu) Ernest Levy. Szereg tańców węgierskich, rumuńskich, greckich, bułgarskich, serbskich odegrał na cymbałach: Aladar Racz. Dla uzupełnienia illustracji produkowano również na gramofonie tańce egzotyczne (amerykańskie, chińskie, hinduskie), a wreszcie przyrząd reprodukcyjny „Pleyela“ odegrał wyjątki z „Piotrusia“ Strawińskiego. Nazwisko A l a d a r a R a c z a zasługuje na zapamiętanie; pochodzi on z rodziny węgierskich cyganów, uprawiających sztukę grania na cymbałach z ojca na syna. Aladar Racz otrzymał wykształcenie i wychowanie wielkomiejskie w Budapeszcie, gdzie ukończył Konserwatorjum; — od dziesięciu lat mieszka dla zdrowia w Szwajcarji. Instrument, który opanował po mistrzowsku, jest potomkiem starożytnego Psalterium — będącego prototypem cygańskich cymbałów. Cymbały te ulepszone przez firmę Schunda w Budapeszcie są w obecnej formie, noszącej nazwę: Cymbalum, instrumentem bardzo wykwintnym; opatrzone pedałem, posiadające w średnich i wyższych rejestrach potrójne stalowe struny podobnie jak nasz fortepian) dają te nowoczesne Cymbały obszerną skalę różnorodnych gatunków brzmienia stosownie do aplikowanych pałeczek; Racz używa tych pa-

łeczek cztery rodzaje. Dźwięk „Cymbalum“ daje wrażenie czegoś pośredniego między harfą a fortepianem, ponad wszystko jednak interesującym jest sposób grania, fantazja improwizatorska i zawrotna wirtuozowska technika Racza. Artysta ten, który potrafi przesubtelnie cyzelować na swojem Cymbalum utwory: Bacha, Couperina, Scarlattiego jest pozatem bajecznym improwizatorem Motywy węgierskie, cygańskie, tańce serbskie, bułgarskie, rumuńskie, greckie, urastają pod uderzeniem jego pałeczek do jakichś tanecznych rapsodów; rytm w grze Racza, mimo całej fantastyczności swobodnego „rubato“ jest tak żelazny, tak czuć w nim bezpośredniość bajecznie muzykalnej natury, że po jego występie zrozumiałem dopiero, dlaczego go do udziału w manifestacjach muzycznych Kongresu „Rytmu“ zaproszono.

Posiedzenie Zjazdu zakończyły się wspólnym wieczornym bankietem, który poprzedziło popołudniowe zebranie uczestników w celu wyboru międzynarodowego Komitetu organizacyjnego przyszłego Kongresu Rytmu; termin oznaczono za dwa lata. W Komitecie reprezentowane są: Francja (M. Emmanuel), Anglja (Mss. Swann), Szwajcarja (Jaques-Dalcroze), Niemcy (Dr. Giese), Włochy (Dr. Treves), Hiszpania (prof. Llonguerras), Polska (Dr. H. Opieński), Czechosłowacja (Dr. Wessely, prof. uniw. w Pradze), Belgja (prof. Fontaine), Holandja (pani Sluys); sekretarzem został dyrektor Pfrimmer (Mulhouse). Referaty postanowiono wydać w osobnej książce jako pamiątkę pierwszego Kongresu Rytmu, który na wszystkich uczestnikach pozostawił wrażenie, że zapoczątkowaną została rzecz doniosłej wagi i rzetelnej wartości.

H. O.

Śladami pedagogiki J. S. Bacha.

Alfred Cortot znany i ceniony pianista i pedagog francuski uczy w tak zw. „Ecole Normale“, wyższej Szkole muzycznej w Paryżu. Nie wchodząc w szczegóły techniczne gry fortepjanowej podajemy poniżej program wstępnych wymagań, które Cortot stawia uczniowi zanim przystąpi do szczegółów wykonania danego dzieła.

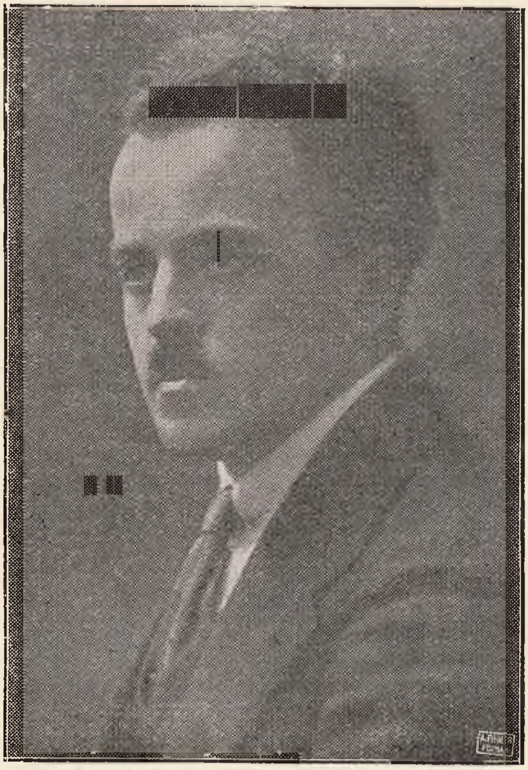
Na dwa dni przed lekcją uczeń musi złożyć piśmienną pracę o dziele które ma wykonać według następujących punktów: Imię i nazwisko kompozytora, miejsce i data urodzenia, miejsce i data śmierci, narodowość, tytuł dzieła, opus, data i miejsce powstania utworu, dedykacja, szczególne okoliczności mające związek z powstaniem dzieła, wskazówki autora, sens i znaczenie dzieła według zdania wykonawcy (ucznia), plan dzieła, forma, takt i tempo, analiza harmoniczna, tonacje, charakter właściwości wybitne, pokrewieństwa, analogie, wpływy, komentarze estetyczne, komentarze techniczne (i wskazówki co do wykonania).

Podobne prace przygotowawcze wzbudzają zainteresowanie u uczniów i zwyczaj ten stał się obowiązującym przy wszystkich egzaminach w „Ecole Normale“. Zwyczaj ten nie jest zresztą żadną nowością, powrócono tylko do praktyk pedagogicznych J. S. Bacha. Wielki kantor lipski nie dopuszczał ucznia do cembalo czy organu zanim ten nie umiał dokładnie przeanalizować danego dzieła. Jeśli zwyczaj ten poszedł w zapomnienie, to tylko dzięki jednostronności wykształcenia muzycznego największych nawet pianistów i pedagogów naszych czasów, zajmujących się tylko stroną techniczną danego instrumentu i ogólnikowemi wskazówkami interpretacyjnemi.

Cortot przedłożone prace piśmienne czyta razem z uczniami, prostuje, dyskutuje, czy aprobuje. Metodę tę można zastosować do wszystkich rodzai sztuki wykonawczej.

Zaszczytne odznaczenie Bolesława Wallek-Walewskiego.

Chluba polskiej twórczości chóralnej, autor oper „Dola“ i „Pomsta Jontkowa“ jak również i innych dzieł muzycznych, kapelmistrz i pierwszy dyrygent chóralny w Polsce Bolesław Wallek-Walewski otrzymał tegoroczną nagrodę Krakowskiej Akademji Umiejętności za wybitne zasługi na niwie muzyki polskiej. Świat muzyczny polski przyjmie z żywem zadowoleniem wiadomość o tem odznaczeniu; śpiewactwo polskie jednak napełni ta wiadomość specjalną radością i wdzięcznością dla tych, którzy zasługi Walewskiego ocenić umieli. Wszystkie większe miasta w Polsce znają Walewskiego i „Echo“ krakowskie, albo „Chór Akademicki“ z występów, słyszały kapitalne utwory tego wybitnego kompozytora wykonywane z brawurą i prawdziwą kulturą przez wspomniane chóry. Większość utworów chóralnych Walewskiego znajdowała się dotychczas w rękopisach albo luźnych, niedbałych odbitkach. Obecnie przystąpił Wlkp. Związek śpiewacki do zbiorowego wydania tych dzieł (część drukuje także Gebethner i Wolff w Warszawie), tak że będą mogły wyjść w świat w należytej szacie. Równocześnie wstąpią wydawcy w swe prawa wyłącznej własności nabytych utworów, tak że licznie i nieprawnie kursujące odbitki głosów i partytur różnych utworów Walewskiego będą musiały być wycofane z obiegu pod groźbą odpowiedzialności sądowej. (W Wielkopolsce Bydgoszcz wpadła na pomysł samowolnego drukowania nienabytych utworów Walewskiego i naiwnie podaje to do wiadomości Związku, z prośbą o ogłoszenie o sprzedaży w Przeglądzie Muz.)



Bolesław Wallek-Walewski

Podajemy króciutki życiorys autora „Zielonych Świątek“ i „Rokitny“. Urodzony we Lwowie 1885 r., uczeń Sołtysa, Niewiadomskiego, później Żeleńskiego w Krakowie i Riemanna w Lipsku. W czasie studjów uniwersyteckich objął kierownictwo chóru akademickiego w Krakowie i prawie że się z tym chórem nie rozstawał. Praca w chórze akad. przyczyniła się do rozwoju jego świetnego talentu twórczego i kierowniczego. W 1918 r. był kapelmistrzem opery w Warszawie. W r. 1919 wraca znów do Krakowa i zakłada Tow. Operowe a także chór męski „Echo“. Ze swem „Echem“ zdobywa odznaczenia w kraju i zagranicą, a z „Chórem Akademickim“ odbywa w roku ubiegłym pełną chwały i powodzenia artystycznego podróż po Europie, której opis ukończyliśmy właśnie w poprzednim numerze „Przeglądzie Muzycznym“. Związany z Krakowem nigdy go na dłuższy czas właściwie nie opuszczał, wpływy jego pracy artystycznej i promienie jego sławy rozchodzą jednak się po całej Polsce.

Śpiewactwo polskie cieszyć się będzie niezmiernie z uznania jakie spotkało jego dzielnego wodza duchowego; razem ze śpiewakami redakcja „Przegl. Muz.“ śle mu gorące powinszowania.

O zjazd polskich dyrygentów chóralnych.

Odbywamy regularne zjazdy śpiewackie, zawody, mamy w tem już sporą technikę i ustalony proceder, wiemy mniej więcej naprzód jaki ten a ten zjazd będzie miał charakter i rezultat, dobrze się czujemy z temi formułkami bo chronią one nas od niespodzianek i zamykamy w leniwem bezpieczeństwie uszy i oczy na potrzeby i cele jakie życie naszemu śpiewactwu stawia.

Zjazdy i zawody chórów idą po linji jaką tworzy wypadkowa dążeń starań i zdolności wszystkich dyrygentów; a ponieważ dyrygenci pracują samopas i troszczą się tylko o swe lokalne interesy, więc nic dziwnego że ta wypadkowa jest nieco niewyraźna i niewiadomo w którą stronę zdąża.

Ponieważ śpiewactwo w Polsce powołane jest do spełnienia doniosłej misji kulturalnej, co w pierwszym rzędzie zależy od woli, świadomości i kwalifikacji dyrygentów, więc pomyśleć by należało o wspólnem porozumieniu się, omówieniu

dzielnicowego stanu posiadania, uświadomieniu sobie celów i wytknięciu dróg do tych celów prowadzących. Śpiewactwo nasze stoi na martwym punkcie i marnuje tylko te ogromne potencje jakie drzemią w łonie jego organizacji.

Dziś mamy jedną jedyną drogę przed sobą: pracę w kierunku artystycznym. I właśnie tutej dzięki powszechności organizacji otwiera się przeogromne, wdzięczne, a nie ruszone jeszcze pole do działania. Należy sobie tylko to uświadomić i dążyć do celu. Na dyrygentach pierwszych leży ten obowiązek i dla tego powinien być zwołany zjazd kierowników chóralnych z całej Polski aby się wspólnie zastanowić nad sposobami do celu prowadzącymi.

Powinnaby się tem zająć Rada Naczelna Zjednoczenia, ale sądząc z dotychczasowej jej działalności nie możemy się na nią oglądać, a trzeba będzie się poszczególnym Związkom samym koło tego zakrzątnąć.

Polsko-niemiecki (?) Zjazd Śpiewaków w Pabjanicach.

Pozwalamy sobie poniższy artykuł, zaczerpnięty ze „Śpiewaka" śląskiego podać w całości ku uwadze i rozwadze naszych rzesz śpiewaczych, Zjednoczenia Zw. Śpiew., Związku Mazowieckiego i polskiej strony inicjatorów Zjazdu Pabjanickiego. Taktyka, jaką obrali polscy uczestnicy Zjazdu jest wysoce nie na miejscu. O przebiegu Zjazdu dowiadujemy się dopiero z niemieckich źródeł. Pominięcie polskich organizacji śpiewackich i naszych organów informacyjnych stawia w bardzo dziwnem świetle całą tę imprezę. *Red.*

„Było to w pierwsze święto Zielonych Świątek w Pabjanicach. „Deutsche Sängerbundeszeitung", wychodząca w Lipsku, donosi w numerze 13-tym co następuje: „Zarządy istniejących kół śpiewaczych w Pabjanicach zdołały połączyć wszystkie w województwie łódzkiem istniejące chóry, polskie i niemieckie, kładąc temsamem pomost dla połączenia się dwóch narodów" (?). Dalej czytamy o mowach powitalnych członka magistratu pana Pluskowskiego i prezydenta miasta pana Jankowskiego. Przemawiał także prezes kół niemieckich pan Leopold Günther, wychwalając 19-letnią działalność kół niemieckich na terenie pabjanickim i przyrzekając Polakom pomoc w zorganizowaniu na wzór niemiecki wszystkich kół śpiewackich województwa łódzkiego. Z zawodów śpiewaczych wyszedł zwycięsko „Pabjanicer Männergesangverein", zyskując pod batutą niemieckiego dyrygenta związkowego Frank Pohla nagrodę pierwszą. Na drugiem miejscu figuruje chór legjonistów (dyr. prof. Szliski), na trzeciem chór łódzki „imienia Moniuszki" ze znanym prof. Prosnakiem na czele.

Nie mamy powodu powątpiewać o dobrej woli śpiewaków niemieckich i szlachetnych ich aspiracjach w kierunku współpracy artystycznej chórów niemieckich z polskimi, dziwi nas jednak, że zarządy chórów polskich oraz członkowie-śpiewacy, uciekają się o pomoc, względnie przyjmują pomoc niemiecką w pracy nad zorganizowaniem Związku śpiewaków województwa łódzkiego. Ze sprawozdania via Lipsk dowiadujemy się, że Koła śpiewacze w województwie łódzkiem istnieją, wiemy pozatem, iż niektóre z nich, jak łódzkie „Echo" spogląda już (co w Polsce należy do rzadkości) na pięćdziesięcioletnią działalność owocną i dziwi nas, że Polacy sami nie umieją tworzyć tego, w czem Niemcy im dzisiaj wspaniałomyślnie pomagać obiecują. Czy śpiewacy łódzcy względnie ich Zarządy nie wiedzą o tem, że na terenie Polski egzystują już potężne Związki śpiewacze, poznański, śląski i pomorski, że i kieleckie zdołało się już zorganizować, że wszystkie te Związki połączyły się w „Zjednoczenie Związków Śpiewaczych" z siedzibą w Warszawie i organem własnym, z którego dumni być możemy, „Przeglądem Muzycznym", wychodzącym pod redakcją zasłużonego Dr. Henryka Opieńskiego w Poznaniu? Przypominamy, iż Związki te istnieją już od dziesiątek lat, prosperują sprężyście, urządzają zjazdy okręgowe i zjazdy wszechpolskie (ostatni w Poznaniu) i mogą być wzorem pracy zorganizowanej nietylko dla zaniedbanych w tym względzie innych części Polski, ale i dla Związków niemieckich, a w każdym razie dla niemieckiego „Bundu" w Pabjanicach. Cenimy każdą współpracę na polu kulturalnem, nawet współpracę z Niemcami żyjącymi w Polsce, wspólny zjazd polsko-niemiecki poucza jednak, iż Niemcy nie umieją pracy tej, jako równych z równymi traktować i głoszą w swym bądź co bądź w Niemczech i w dalszej zagranicy popularnym organie swą wyższość kulturalną i pracę kulturträgerską, jaką w azjatyckiej Polsce dokonują. Nie ulega wątpliwości, że wielu Niemców śpiewaków z zagranicy wyrobi sobie po przeczytaniu korespondencji tej z Pabjanic niezbyt pochlebne mniemanie o naszych zdolnościach organizatorskich i co gorsze o stanie ruchu śpiewaczego w Polsce. Zasługą to nieostrożnych polskich organizatorów Zjazdu pabjanickiego, których szlachetne chęci „Schwestervereiny" niemieckie, może nie z złej woli, a tylko z nieznajomości stanu ruchu śpiewaczego w Polsce, przedstawiły w świetle mało korzystnem i które nie przysłużyły sie wielce wielkości imienia Polski w sferach śpiewaczych zagranicą."

St. M. St.

Sprawozdanie z nut i książek.

Henryk Opieński: „Wieczna Wiosna“ na chór miesz. à cappella, tekst kompozytora. Poznań. Nakładem Wlkp. Zw. Kół Śpiewaczych.

Utwór bardzo przystępny o charakterze elegijnej rezygnacji, wyciskającej swe piętno nawet na najbardziej ku radości skierowanych zwrotach, jakby ku ostrzeżeniu że radość prawdziwa nie jest z tego świata.

Muzyka jest skupiona, zamyślona i cicha. Język jej prosty, nieco może surowy, a przejrzysta technika kontrapunktyczna przyczyni się do szybkiego opanowania utworu przez śpiewaków i ułatwi interpretację. Utwór napisany z okazji trzydziestolecia „Lutni“ w Gdańsku i jej poświęcony.

*

Karol Prosnak: „Powrót Wiosny“, chór miesz. *E. Lorenz*: „Polskie żołnierzyki“ i „Hej dalej na wodę“, chór męski. *P. Maszyński*: „Maj“, chór żeński.

Utwory powyższe zostały nagrodzone na konkursie Związku Śpiewaków Polskich w Ameryce w podanym porządku i zostały przez związek amerykański wydane.

Pierwszą nagrodę otrzymał więc p. Prosnak za utwór na chór miesz. p. t. „Powrót wiosny“. Kompozytor ma bezwarunkowo duże poczucie formy, myśl jego układa się przejrzyście i równo. Melodja jego ma pewną gładkość i logiczność rozwoju, harmonizacja szablonowa, ale doskonale brzmiąca. Faktura na całej przestrzeni homofoniczna (małe skrawki imitacji nie wnoszą zmiany), chętnie posługująca się najbardziej stereotypowemi zwrotami do pustej i płaskiej „cadenzy“ (dobrze że choć „ad libitum“) z najgorszego rodzaju fermatami, bo na ostatniej sylabie i banalnego, oklepanego „la, la, la“ chóru jako tła do melodji sopranu włącznie. Całość jest bezwarunkowo zgrabnie zrobiona ale jak na pierwszą nagrodę to stanowczo zanadto tanim kosztem. Jest to utwór o łatwym potoczystym stylu i wyraźnym temperamencie, zanadto jednak niepoważnym ażeby mógł nieść odpowiedzialność za pierwszą nagrodę.

Na okładce tytułowej widnieje napis: „muzyka i słowa Karola Prosnaka“. Drobne ale niepotrzebne przeoczenie, bo tych samych słów użył już dobrze przed laty X. Klein do swej „Wiosny“ (patrz „Śpiewnik zbiorowy“ III Nr. 50, wyd. przez Wlkp. Związek Śpiewaczy, Poznań), a młody p. Prosnak nie napisał ich chyba aż 20 lat temu

Dwie pieśni na chór męski *Lorenza* wskazują na autora nie poprzestającego na gotowych wzorach, ale w miarę sił i zdolności szukającego własnego wyrazu, któremu na jasności planu i jędrności rytmu nie zbywa. Są one z powodu tych cech i widocznego w nich talentu sympatyczne. Lepszą z dwóch jest piosenka „Polskie żołnierzyki“. (Druga nagroda.)

Piotra Maszyńskiego: „Maj“ na chór żeński jest doskonałym utworem (aczkolwiek otrzymał zaledwie III nagrodę.) Nadzwyczaj miła i szlachetna inwencja melodyjna autora, połączona z prostą ale pomysłową fakturą, bardzo urozmaiconą i świeżą, czyni z piosenki wdzięczną i harmonijną, a pod względem formy wykwintną całość. Poza tem znać w utworze wytrawnego znawcę techniki pisania na chór żeński. Po przejrzeniu nagrodzonych utworów i po uwadze dotyczącej utworu Wiłkomirskiego (patrz „P. M.“ No. 8), dochodzimy do przekonania, że sędziowie dalecy byli od kompetencji. Pomiędzy nagrodzonemi utworami „Maj“ Maszyńskiego zasługiwał przynajmniej na II. nagrodę.

*

Feliks Rybicki. „Strumieniste Jary“ na chór męski i „Już powstało słonko“ na chór mieszany à cappella. Warszawa. Lira Polska.

Utwory pisane b. poprawnie i ze znajomością chóru, jak również z poczuciem formy. Swobodna, choć skromna inwencja melodyjna układa się b. wygodnie dla śpiewaków, co zapewnia dobre brzmienie chóru.

*

Władysław Macura: „Oj gdybym ja dziewczę moje...“ na chór miesz. à cappella. Warszawa. Lira Polska.

Również jeden z autorów starających się przyswoić chórom naszym choć odrobinę nowszych metod myślenia muzycznego. Nie przesądza to bynajmniej sprawy na korzyść autora, niema bowiem w jego utworach elementów zdolnych oprzeć się praktyce. Są to niezdecydowane poszukiwania jeszcze, drobne próby, nie zdradzające znawcy ani praktyka chórowego — może coś jednak z tego się rozwinie, bo muzyka wewnątrz jest.

*

K. M. Prosnak: „Kulig“ na chór mieszany à cappella. Warszawa. Lira Polska.

Szczęśliwą myśl powziął Karol Prosnak pisania muzycznych obrazków rodzajów opartych na ludowych melodjach i poezji. Znane jest jego wielce udatne, a proste „Wesele Sieradzkie“ a teraz ukazał się tą samą metodą uczyniony „Kulig“. Wesele Sieradzkie“ ma jednak tę przewagę nad „Kuligiem“ że oparte jest na autentycznych melodjach ludowych; o tematach „Kuliga“ nie można tego z całą stanowczością twierdzić, o poezji również, bo należy ona do rodzaju „dworskiej“, a wiadomo, że tam nie obyło się bez wygładzania i poprawiania na miejski manier tematów nawet czysto chłopskich, które w ogładzonym języku miejskim traciły wszelki sens i urok.

Odpowiednio „po dworsku“ jest też traktowana i muzyka w „Kuligu“. Dużo ogólników sprytnie

uwijających się i po miejsku skrojonych, układnie brzmiących i nawet z chłopska kokietujących. Dobrej formy i sprytu pisarskiego nie można autorowi „Kuliga“ odmówić — utwór będzie miał powodzenie. *S.*

*

Stanisław Wiechowicz. Siedem pieśni na chór mieszany à cappela zeszyt VII. Wlkp. Związek Kół Śpiewaczych Poznań.

Układy pieśni ludowych Wiechowicza zdobyły sobie już wśród szerokich kół naszych śpiewaków dużą popularność. Z prawdziwą też radością możemy powitać nowy zeszyt tych układów, który wskazuje na coraz bardziej rozwijającą się u autora pomysłowość oraz chęć rozwiązywania nowych techniczno-wokalnych problemów. W swoich układach wytworzył sobie Wiechowicz już pewien własny styl, w którym przeważa — jak słusznie na muzykę wokalną przystało — technika kontrapunktyczna — od czasu do czasu posługująca się imitacją ale przy tem wszystkiem na wskroś nowoczesna i nie posiadająca śladu papierowej pedanterji. — Kontrapunkt Wiechowicza brzmi przedewszystkiem znakomicie a wynikające nieraz z krzyżowania się głosów ostre harmonje dodają tylko wdzięku i rozmaitości jego utworom. Z VII-go zeszytu pieśni ludowych niewiadomo, który układ piękniejszy; jako przykład charakterystycznego układu należy polecić piosenkę nr. 4 (Wedle tego Jędrzejeczka) która niewątpliwie zdobędzie sobie powodzenie choć równie charakterystycznie traktowane Nr 2 („Czemu ci mi“) i Nr. 3 („Siedzi zajączek“) nie ustępują bynajmniej pod względem pomysłowości układu. Z pieśni lirycznych należy podnieść układ i piękno oryginału ludowego piosenki Nr. 5 (Za ujazdem czarna rola). Próba nowej formy wokalnej i rozwiązania nowego techniczno-wokalnego problemu jest numer ostatni zbioru zatytułowany: Króciutkie warjacje na temat: „Matka mię tu przysłała“ Poza dowcipem układu kryje się tu przytem tendencja dydaktyczna (jest to bowiem doskonałe ćwiczenie wokalno-techniczne dla chóru) oraz próba tworzenia nowej formy w zakresie muzyki wokalnej zbiorowej — o ile się nie mylę — pierwsze w swoim rodzaju. — Temacik ludowy — nieomal o prymitywno Haydnowskiej strukturze jest przeprowadzony przez siedem warjacji w sposób równie artystyczny jak charakterystyczny. Należy te warjacje polecić bardzo gorąco naszym kołom i ich dyrygientom. —

*

Stanisław Wiechowicz. Trzy pieśni na czterogłosowy chór żeński: 1. O zalotach oczarowanych, 2. O sojek koralowych oczach, kolendziołki beskidzkie Em. Zegarłowicza, 3. Kołysanka (do słów Porazińskiej). Wlkp. Zw. Kół Śpiew. Poznań.

W trzech pieśniach na chór żeński do słów Zegadłowicza i Porazińskiej daje Wiechowicz rezultat swego własnego indywidualnego rozwoju twórczego; należy odrazu zaznaczyć, że droga po której kroczy jest jedyną właściwą — jeżeli o stworzenie własnego stylu polskiego chodzi. — Czuć w pomysłach melodyjnych Wiechowicza ducha pieśni ludowej — ale nie jest to bynajmniej imitacja — jest to melos prawdziwie polski — wiążący się organicznie z duchem poezji, a w obrobieniu technicznem również nie zależy od jakichkolwiek formuł niemieckich czy francuskich. —

Wszystkie trzy kompozycje, między sobą różne, posiadają wdzięk melodji i wdzięk brzmienia przy dużej prostocie i unikaniu wszelkiego przeładowania. Wdzięk melodji kolendziołki: „O zalotach oczarowanych“ walczy o lepsze z subtelną pomysłowością charakterystyki: „Sojek koralowych oczu“ i urokiem kołysanki do słów Porazińskiej. Uboga literatura naszych chórów żeńskich została wzbogacona przez Wiechowicza w niepospolicie dostatni sposób.

H.

P. S. Przy studjowaniu należy zwrócić uwagę na kilka nie poprawionych w korekcie błędów!

*

Feliks Nowowiejski: „Witaj Ojcze ukochany“ (do św. Franciszka), „Króluj nam Chryste“, „Chorąży niebieski“ (do św. Stanisława), „Ojcze ubogich (do św. Franciszka), „O przyczyń się“ (do św. Stanisława).

Okolicznościowe pieśni religijne na dwa głosy z tow. fortepjanu, harmonium, albo organów, wydane w Poznaniu („Ostoja“, Pocztowa 15), napisane przez znanego autora „Roty“ i „Legendy Bałtyku“ znajdą zastosowanie w odpowiedniej potrzebie w kościele, są bowiem pisane bardzo przystępnie, tak że amatorzy będą mogli się niemi posługiwać z łatwością. Skromnemu zadaniu odpowiada również skromna muzyka.

*

Otton Mieczysław Żukowski: „Czwarta Msza Polska“ na chór mieszany z tow. organów. Kraków. Piwarski.

Mizerny poziom naszych organistów i chórów kościelnych stawia kompozytorów religijnych w wielce kłopotliwej sytuacji; jednakże najłatwiejsze i najprostsze nawet formy wypada zapełnić jakąś treścią. Poco karmić tych nierozwiniętych muzycznie ludzi tak banalnym surogatem myśli muzycznej i pustą formą, paczącą do reszty ich instynkt muzyczny. Idąc po linji najmniejszego oporu schodzi się nietylko samemu na manowce, ale i ciągnie się tych wszystkich za sobą, komu się przewodziło.

*

Stefan Marjan Stoiński: Katechizm najważniejszych elementarnych wiadomości z muzyki i śpiewu dla szkół i śpiewaków chórowych. Katowice. Nakładem Związku śląskich Kół śpiew.

Pożyteczna ta, a niewielka broszurka powinna się znaleźć w rękach każdego śpiewaka, a ułatwi wtedy zadanie dyrygentom. Dyrygenci powinni o tem swych śpiewaków przekonywać i rozpowszechniać dziełko jaknajwięcej. (Szkoda, że przy podaniu włoskich terminów muzycznych nie podał autor ich wymowy; pomiędzy dyrygentami — nie mówiąc już o śpiewakach — panuje pod tym względem bardzo wielka dowolność. Następnie należałoby się już powszechnie umówić co do pisowni słowa „à c a p p e l l a“, tak często w muzyce chóralnej zachodzącego, a najczęściej błędnie pisanego (nie mówię o błędach drukarskich); ustalona jest mianowicie między fachowcami pisownia przez dwa p.: ca*pp*ella, a nie capella. Drobiazg to, ale z powodu bardzo częstego w niewłaściwej formie użytku drażniący).

*

Kalendarz Muzyczny na rok 1926—27 przeznaczony zarówno dla pedagogów jak też uczniów i muzyków wogóle, wyszedł świeżo z druku nakładem ruchliwej firmy wynawniczej G. Seyfartha we Lwowie. Ładna ta książeczka prezentuje się bardzo korzystnie tak co do zewnętrznego wyglądu (oprawne w płótno), jak też co do treści. Oprócz kalendarjum i raptularza zawiera Kalendarz Muzyczny „Historję muzyki polskiej w streszczeniu“, Spis ważniejszych dzieł polskich z zakresu muzyki“, Daty urodzin i śmierci polskich oraz wybitnych obcych muzyków“ jako też liczne działy przeznaczone do codziennego praktycznego użytku, a ponadto zdobi go 6 portretów wybitnych muzyków. Brak w niej jedynie adresów muzyków w Polsce i choćby kilku kartek nutowego papieru. Niska cena (zł 3,50), czyni Kalendarz ten dostępnym dla wszystkich i znajdzie niezawodnie wielkie rozpowszechnienie.

Wiadomości bieżące.

Pomnik Chopina w Warszawie

będzie wkrótce gotowy. Będzie to jeden z największych co do rozmiarów pomników w Europie. Odlew robiony w Paryżu jest już cały gotowy i znajduje się w kraju. Roboty kamieniarskie i budowa basenu wodnego już są na ukończeniu, tak że niebawem pomnik będzie mógł być odsłonięty. Termin naznaczono na 17 października — dzień śmierci Chopina. Widok pomnika jest już znanym z licznych i częstych reprodukcyj. W jednym z następnych numerów Przeglądu Muzycznego umieścimy również jego reprodukcję. Twórcą tego pomnika jest znany rzeźbiarz Wacław Szymanowski (nie mający nic wspólnego z rodziną Korwin-Szymanowskich, muzyków). W związku z odsłonięciem pomnika miał się odbyć w Warszawie międzynarodowy Szopinowski konkurs pianistów. Ze względów technicznych odłożony jednak został na styczeń 1927 r. Nagrody 4, 2 i 1 tys. zł.

Medal Chopinowski.

Komitet budowy pomnika Chopina postarał się o wybicie medalu pamiątkowego dłuta również Wacława Szymanowskiego by z rozsprzedaży tego medalu uzyskać konieczne fundusze i by w ten sposób pomnik Chopina stał się podarunkiem narodu. Chodzi o to by jaknajszersze sfery społeczeństwa zechciały nabyć ten medal, przyczyniając się do tak pięknego celu. (Muz. i Śp.)

Domek w Żelazowej Woli

w którym się Chopin urodził znajduje się w stanie opuszczonym. Czynniki miarodajne zajęły się obecnie tym budynkiem i po doprowadzeniu go do porządku urządzone będzie tam muzeum Chopina, jak również i schronisko dla niezdolnych do pracy weteranów muzycznych.

Sezon operowy w Warszawie

rozpoczął się podobnie jak w Poznaniu „Strasznym Dworem“ Moniuszki. Na temat „Strasznego Dworu“ umieścił Witold Noskowski w Kurjerze Poznańskim szereg bardzo ciekawych uwag odnoszących się do zniekształconego przez rosyjską cenzurę tekstu, jak również i zmian muzycznych. Cenne te uwagi powinny być przez wszystkie teatry operowe polskie uwzględnione.

Z oper polskich na warszawskiej scenie mają pójść: „Beatrix Cenci“ L. Różyckiego i „Jakób Lutnista“ Opieńskiego.

Sezon operowy w Poznaniu

zapowiada się interesująco. Mają się ukazać następujące nowości: „Napój Miłosny“ Donizetti'ego, „Arjadna“ Straussa, „Juljusz Cezar“ Händla (w przeróbce scenicznej Hagena), „Uczta szyderców“ Giordani'ego, „Borys Godunow“ Mussorgskiego, „Don Juan“ Mozarta, „Fidelio“ Beethovena (z powodu setnej rocznicy śmierci Beethovena i inne). Z powodu 25-lecia śmierci Verdi'ego urządzony będzie tydzień verdiowski na zakończenie którego danem będzie „Requiem“ wielkiego twórcy. Z polskich oper pójdzie w najbliższym czasie „Pomsta Jontkowa“ (Janosik) Bolesława Wallek-Walewskiego i projektuje się „Margier“ Konstantego Górskiego, nieżyjącego już członka orkiestry opery poznańskiej. W związku z wykonaniem „Pomsty“ ukaże się poprzedzającego ją wieczoru (jako prolog) „Halka“ Moniuszki w nowej ciekawej, uwzględniającej treść libretta inscenizacji reżysera Górskiego. Z operetek między innemi pojdzie „Domek trzech dziewczyn“ Schuberta Bardzo nieznaczne zmiany w zespole pozwolą dyrekcji na pracę szybszą i owocniejszą. Naogół odnowienie kontraktów z solistami, orkie-

strą, chórem i baletem poszło w tym sezonie szybko i gładko, co pozwala wnioskować że i praca w ciągu sezonu pójdzie równie szybko i gładko.

Opera w Toruniu,

(dyr. Jerzy Bojanowski) rozpoczęła sezon 12 b. m. „Halką“ Moniuszki.

Opera w Katowicach

rozpoczęła sezon w połowie września. W czasie lata opera gościła w Ciechocinku i Krynicy. Przewiduje się cały szereg premjer, między innemi i „Zygmunt August“ Joteyki.

Konserwatorjum Poznańskie

przeszło dosyć ostry kryzys. Oszczędności budżetowe Państwa dotkliwie dały się we znaki tej instytucji, usunięto bowiem dziesięciu profesorów. Projekt umiastowienia konserwatorjum i zatrzymania wszystkich sił profesorskich upadł dzięki niezręcznym posunięciom osób niepowołanych. Dyrektor Opieński z powodu słabego zdrowia ustąpił, na jego miejsce mianowano dyrektorem p. Zygmunta Butkiewicza, znanego, szczególnie w Rosji wiolonczelistę. Na miejsce Dr. Piotrowskiego powołano p. Sikorskiego, również do klasy śpiewu zaangażowano p Trompczyńską.

Jak słychać część „zredukowanych“ profesorów ma stworzyć podstawę do rozszerzenia „Wielkopolskiej Szkoły, Muzycznej“ do poziomu równego z konserwatorjum. Dyrektorem „Wlkp. Szkoły Muz.“ jest Dr. Piotrowski.

Jubileusz Filharmonji Warszawskiej.

W bież. roku w dniu 5-go listopada przypada 25 rocznica założenia z inicjatywy pp. Emila Młynarskiego i Aleksandra Raichmana Filharmonji Warszawskiej. Z tej okazji przypomina „Rzeczpospolita“ przebieg inauguracyjnego koncertu, pod dyrekcją p. Młynarskiego, w którym brał udział Ignacy Paderewski. Koncert ten, czytamy, wypadł triumfalnie. Paderewski ze szlachetną bezinteresownością pospieszył wówczas złożyć nowej instytucji daninę swego talentu, grając szereg utworów Chopina oraz swój piękny koncert fortepjanowy A-moll, op. 17. Władysław Żeliński napisał umyślnie Kantatę uroczystą „Żyj pieśni“, wykonaną przez chór Lutni Warszawskier i Łódzkiej pod dyrekcją p. Piotra Maszyńskiego. Reszta programu obejmowała: Symfonję D-moll Zygmunta Stojowskiego, „Bajkę“ Moniuszki i „Step“ Noskowskiego. Entuzjazm był nie do opisania.

Jubileusz swój pragnie Filharmonja uczcić uroczystemi koncertami, które odbędą się w listopadzie i w programach obejmować będą muzykę polską w historycznym porządku od czasów Kurpińskiego po dzień dzisiejszy. Bliższe szczegóły o tej uroczystości wiadome będą niebawem. (Kur. Pozn.)

Wilno.

Wileńskie Tow. Filharmonijne, po ostatecznem ukonstytuowaniu się czyni obecne starania, aby finansowo ugruntować orkiestrę symfoniczną. Poparcie władz miejscowych zdaje się być zapewnione, spodziewać się można, że Wilno będzie w tym sezonie miało planowo urządzone stałe koncerty symfoniczne. (Kur. Pozn.)

„Damy i Huzary“

Jest to tytuł opery komicznej napisanej przez Łucjana Kamieńskiego, profesora Uniwersytetu Poznańskiego. Tekst komedji Fredry przerobił bardzo pomysłowo sam kompozytor na libretto operowe. Opera ta miała już w bieżącym sezonie pójść na scenie poznańskiej, jednakże z powodu nawału pracy kompozytor nie będzie mógł ukończyć na czas instrumentacji.

X. Dr. Gieburowski

napisał dwie pieśni na głos solowy z tow. harfy waltorni i organów. Tekst wzięty z „Pieśni nad Pieśniami“.

Feliks Nowowiejski

pracuje obecnie nad symfonją osnutą na tle życia św. Franciszka z Assyżu. Tytuł symfonji „Hymn do słońca“; napisaną będzie na orkiestrę, chóry sola i organy.

Katedra poznańska

otrzyma niebawem wspaniałe organy odpowiadające pięknym tradycjom muzycznym i godności tej świątyni. Organy wykonać ma słynna firma paryska Cavaillé-Coll.

Nowe organy we Lwowie.

Kościół św. Elżbiety otrzymał nowy wielki instrument, posiadający 70 głosów i 4260 piszczałek. Jest to bodaj największy instrument dzisiaj w Polsce. Budował go p. Biernacki z Włocławka. Niedawno odbył się inauguracyjny koncert organowy dany na nowym instrumencie przez Feliksa Nowowiejskiego.

Paul Whiteman,

król *jazz'u*, wydaje książkę zatytułowaną „Jazz“ Autor przypisuje powstanie *jazz'u* murzynom afrykańskim, ślady którego według Whitemana można zaobserwować w Ameryce już koło roku 1620

Arnold Schönberg

wykończył suitę na trzy instrumenty smykowe, trzy dęte i fortepian.

Zmierzch R. Straussa w Ameryce.

Gwiazda powodzenia i gromadzenia dolarów na horyzoncie amerykańskim dla znanego geschäftsmana R. Straussa już zgasła. Ostatnie jego tourneé przyniosło wiekie fiasco finansowe. W tym sezonie już nie będzie angażowany i orkiestra symfoniczna Nowego Jorku prostuje wiadomości jakoby miała go zaprosić do dyrygowania swojemi koncertami. R. Strauss jak wiadomo odznacza się nienasyconym apetytem na pieniądze i wielką pomysłowością w zdobywaniu ich. Głośną się stała jego spekulacja na jednorękim pianiście Wittgensteinie dla którego za słone tysiące dolarów napisał swój okrzyczany i bezwartościowy „Parergon“, a który nawet krytyka niemiecka wykpiła. Drugim takim finansowym pomysłem było zfilmowanie „Rosen cavalier'a“ i wyświetlanie go przy oryginalnej muzyce operowej.

Stowarzyszenie niemieckich krytyków muzycznych

zakończyło swój kongres w Kamienicy (Chemnitz). Na kongresie uchwalono między innemi nie pisać sprawozdań z publicznych prób generalnych i zaprotestować przeciwko zalewowi artykułów agitacyjnych pisanych przez agentów prasowych.

Polski koncert symfoniczny

odbył się w Scheveningen (Holandja).

W programie dzieła Szymanowskiego Karłowicza Moszkowskiego. Współudział pianista Smeterlin, który wykonał koncert Chopina (niewiadomo który), bo pisma francuskie podają mylnie „ré mineur“ — takiego koncertu Chopin nie napisał.

Kronika chóralna.

„Echo“ poznańskie wystąpi 16 października z koncertem na którego program złożą się utwory B. Wallek-Walewskiego.

Na walnem zebraniu, które się odbyło 26 czerwca dokonano wyboru nowego wydziału, którego skład jest następujący: Stanisław Kwaśnik — prezes, Fr. Zych — wiceprezes, K. Skórski — sekretarz. Oprócz tego weszli do zarządu pp. Adamski, Bilewicz, Fruziński i Pawlicki. Kierownikiem artystycznym jest nadal zasłużony prof. Władysław Raczkowski.

*

Wynik konkursu „Chóru Drukarzy“ we Lwowie.

Jury uchwaliło zaproponować Wydziałowi „Chóru Drukarzy“, by w miejsce pierwszej nagrody zezwolił na utworzenie dwóch drugich i dwóch trzecich nagród, tudzież na uchwalenie dodatkowego czwartego odznaczenia piśmiennego. Po przyjęciu przez wydział powyższej propozycji rozdzieliło jury nagrody jak następuje: nagroda IIa Lorenz (Warszawa) za utwór „trzech grajków“; IIb Hausman (Lwów) za utwór „A za tego króla Jana“; IIIa Lipski (Kraków) za utwór „Dzieweczka grecka“; IIIb Dorożyński (Stanisławów) za utwór „Król Edyp“. Pierwsze odznaczenie Lipski (Kraków) za utwór „Maj“. Drugie odznaczenie Wallek-Walewski (Kraków) za utwór „Zakwitły krzewy bzów“. Trzecie D'Arma Dietz (Czersk) za utwory: „Do Chat“ i „Hej maski“. Czwarte Lipski (Kraków) za utwór „A ty się pieśni nieś“.

Wzięło udział 32 kompozytorów z 42 pieśniami.

*

Związek Chórów kościelnych.

Pod przewodnictwem ks prob. Faustmana ze Śniecisk odbyło się w Poznaniu zebranie Organistów i Kierowników Chórów kościelnych celem utworzenia Związku Chórów kościelnych na dyecezje Gnieźnieńsko-Poznańską. Licznie zebrani Przedstawiciele istniejących Chórów prawie jednogłośnie zadecydowali utworzenie Związku – przyjęto ustawy, wybrano Zarząd na którego czele ks. prob. Faustmann ze Śniecisk jako prezes, St. Siedlewski z Poznania sekretarz; ks. dr. Gieburowski.

Głównym celem Związku — podniesienie poziomu art. chórów kościelnych. Ponieważ tak cel jak i rozwój Związku pokrewnego nie może nam być obojętny — będziemy w miarę otrzymanych wiadomości podawali informacje w „Przeglądzie“.

*

Śpiew w wojsku polskim.

W niedzielę 12 września, odbyły się na dziedzińcu 58 p. p. popisy śpiewacze w myśl rozporządzenia Władzy wojskowej.

Do popisu stanęły 4 kompanje z których Chór 7 p. a. c. wykazał piękną robotę i dużo zrozumienia sprawy, niezły był też popis 3 pułku lotniczego.

Każdy chór śpiewał obozwiązkowo 4 pieśni i to:

a) Marsz w pochodzie (przeplatany gwizdaniem)

b) marsz w miejscu

c) pieśń patrjotyczna

d) pieśń dowolna popisowa

Podobne popisy odbyły się 18-go września na dziedzińcu 57 p. p. z udziałem 9-ciu chórów. — Popisy te były słabsze. Naogół jednak uwzględniając, że cała sprawa datuje dopiero od kilku tygodni — należy się szczere uznanie za zrobiony początek

i jest uzasadniona nadzieja, że sprawa pielęgnowania śpiewu w wojsku będzie się dzięki życzliwości przełożonej Władzy nadal z wojskową werwą i siłą rozwijać.

Życzyć tylko należy — by na popisy nie wyszukiwano tak wiele obcych utworów — bo swoich mamy wielki wybór.

*

Budapeszt. Wykonano: IX symf. Beethovena z udziałem chóru miesz. „Palestrina", „Miserere" Allegri'ego (Chór „Orfeon") po raz pierwszy, oratorja „Judasz Machabeusz" i „Samson" Händla (Tow. Chor. i Ork.) i „Msza Koronacyjna" w Towarzystwie Mozartowskiem.

*

Ameryka. Koncert kompozytorski rosyjskiego kompozytora Greczaninowa z N. Jorku. Udział orkiestry i rosyjskiego Chóru symfonicznego. Chór ten odbędzie w tym roku swoje trzecie tournée po Ameryce.

W Filadelfji powstał nowy chór imienia Brahmsa.

*

Anglja. Zespół kameralny „English Singers" odbędzie tournée koncertowe po Ameryce. Również i chór „Orfeusz" z Glasgow udaje się na tournée do Ameryki. Pierwszy koncert w Carnegie Hall w N. Jorku.

Festivale Händlowskie, które się odbywają co trzy lata w londyńskim Crystal Palace, przeprowadzane były w tym roku z wielką starannością przez Henryka Wooda. Chóry i orkiestra liczyły 4 tysiące członków.

*

Holandja. W Haarlemie odbył się Kongres dyrygentów chóralnych.

*

Gurrelieder Schönberga będą wystawione na scenie berlińskiej opery narodowej.

Pisma

Muzyka kościelna. Poznań Nr. 5—6 *X. Dr. Feicht*: Muzyka kościelna we Lwowie. *Prof. Dr. Chybiński*: Luźne notatki o organach organmistrzach i organistach w dawnej Polsce. *X. Dr. Gieburowski:* Głosy kobiece w chórach kościelnych. *Dr. Zieliński*: Muzyka kościelna w Pradze. *Serożyński*: O wyższy poziom wykształcenia organistów. Św. Franciszek o muzyce. *Ks. dr. Gładysz*: Jakich Świętych obierać na patronów Chórów kościelnych. Kronika. Wiad. bież. Dział organiz. itd.

*

Muzyka i Śpiew. Kraków, wrzesień. *H. G.*: Muzyka czynnikiem demoralizującym. *Dr. Reiss:* Jazz — powojenna psychoza tańca. Tekst psalmu LX. Gomółki. *Gralski*: Fizyczna praca, muzyka. Bilans muzykalności teraźniejszej (Chiny). Spraw. z nut, pism i książek. Rys techniki harmonicznej (D. c.) „Melodje". Odezwa. *Leńczyk*: Zużycie energji w śpiewie i muzyce. *Dziuban*: Metoda nauczania śpiewu. Walewski. Audycje muz. Dodatek nutowy: Psalm Gomółki LX. Pieśni kościelne i okolicznościowe Garbusińskiego i Flaszy.

*

Muzyk Wojskowy. Grudziądz No. 3. *Z. L.*: Opera w Polsce przedrozbiorowej. Szkic historyczny rozwoju ork. wojsk. Nauka o tonach Szereg drobnych art. dotycz. spraw zawodowych.

Śpiewak. Katowice Nr. 8—9. *St. M. Stoiński*: Świadkowie muzyki czasów przedhistorycznych. *Fryderyk Nitsche*: O muzyce i chórach w tragedji greckiej. *F. Sachse*: Do metodyki umuzykalniania. *S. Stoiński*: Do czego kierownicy chórów naszych dążyć powinni. *St.*: Polsko-niemiecki (?) zjazd w Pabjanicach. Sprawozd. Wiad. bież., Wydawn., sprawy organizacyjne.

*

Lwowskie wiad. muz. i *literackie*: Nr. 10 Interwał — ton. Muzyka w szkołach ogólno-kształcących. Reszta artykuły literackie.

*

Vestnik Pevecke a hudebni. Praga Nr. 7 *Tureček*: Sokolskè vitěz stoi. *Dr. Fiala:* Rok Beethovenów. Około festivalu. Stara garda. *Dr. Fiala:* Nove sbory. Drobne wiad. Dział organiz.

*

Górą Pieśń. Chicago — lipiec. Krótkie artykuliki i przedruki.

*

Dalibor. Praga. 2—3. Numer propagandowy wydawnictwa Mojmira Urbanek'a.

*

Jugoslavenski Muzicar. Zagrzeb. Sierpień. Organizacioni pregled. *Grgosevic*: Profesjonalizams i diletantizam v nasem muzickom zivotu. *Vruticky*: Moderni psyhofizicki smjerové u muzickom odgoju. Drobne wiad. i dział organiz.

Scherzando.

Jak jest najlepiej — Chopin, Szopen czy może Schoppen?

W odpowiedzi na ankietę „Muzyki“ (kwiecień 1926) przytacza Dr. Mateusz Szeligowski z Wilna bardzo pocieszny argument przeciw spolszczeniu nazwiska Chopin, motywując to tem że istnieje w Wilnie ulica Szopena, ale bynajmniej nie na cześć wielkiego kompozytora naszego tak nazwana, lecz z racji znajdującego się tam w pobliżu browaru dawniejszej niemieckiej firmy Schoppen! (Muz i Śp.)

* * *

Władysławowi Żeleńskiemu znanemu z samodzielności sądu i nieliczenia się z nikim i niczem przytrafił się następujący pasaż: akompanując jakiejś śpiewaczce na estradzie którąś ze swych pieśni zapomniał o umówionej zmianie i grał tak jak w nutach, a śpiewaczka śpiewała jak było umówione. Oburzony że śpiewaczka zmienia, przerwał grę, złapał ją za rękaw i wyprowadził z estrady, dodając głośno uwagę: „jak Pani śpiwać nie umi to niech Pani na estradę nie wychodzi“ — seplenąc swoim sposobem. I nie dał oczywiście sobie wytłumaczyć, że to była jego wina.

Zabawną również przygodę opowiadał o nim jeden ze znanych muzyków warszawskich, jak to na pewnem przyjęciu rozmawiając z kimś co chwila jakiejś osobie oddawał ukłon; wreszcie zniecierpliwiony pyta się swojego towarzysza kto jest ten pan i dlaczego tak często mu się kłania. Okazało się, że Żeleński własnej swojej ruchliwej osobie odbitej w daleko stojącem lustrze pokłony bił. Ludzie bliżej go znający mogą opowiadać o nim bez końca różne zabawne historje.

* * *

O Smetanie czeskim kompozytorze opowiadają, że miał pasję do kolei żelaznej i interesował się wszystkiem co dotyczyło kolei. Mógł całemi godzinami błądzić po dworcach, po szynach, przyglądając się z dziecinną ciekawością wszystkiemu. Podróżując wiedział zawsze jaki numer ma lokomotywa, która go ciągnie. Pewnego razu jego zięć wracając z podróży zapomniał zobaczyć numer lokomotywy, a wiedząc jaką przykrość zrobi staremu jeśli powie że zapomniał, postanowił skomponować byle jaki numer jeśli teść zapyta. Wróciwszy do domu po dłuższej rozmowie wreszcie Smetana pyta o numer lokomotywy, zięć mówi pierwszą lepszą kombinację cyfr, na co Smetana z pogardliwą miną odpowiada: „Niedołęgo, toż to numer tendra, a nie lokomotywy!“

* * *

Maksymiljan Stokowski światowej sławy kapelmistrz Filharmonji w Filadelfji (nawiasem mówiąc polskiego pochodzenia, ale zamerykanizowany zupełnie) niedawno na koncercie rzucił z gniewem batutę na ziemię i gwałtownie opuścił estradę. bo.... ktoś ze słuchaczy ośmielił się zakaszleć podczas koncertu

* * *

Liszt podczas pewnego koncertu którym dyrygował zauważył jakąś damę blisko orkiestry siedzącą w ogromnym kapeluszu z żółtemi i zielonemi wstążkami Tak go to zirytowało że oznajmił dyrektorowi instytucji, że nie będzie prowadził w dalszym ciągu koncertu o ile dama nie opuści sali Wszechwładnemu Lisztowi stało się zadość.

* * *

Znani są ze swych wybryków Toscanini pierwszy kapelmistrz i dyr „La Scali“ w Medjolanie i Mascagni, autor opery „Pajace“.

W przeciwieństwie do nich Massenet odznaczał się wielką łagodnością i grzecznością. Podczas próby na której orkiestra przemęczona grała b. źle jeden z jego utworów, Massenet z uśmiechem odzywa się do orkiestry: „Kochani panowie, jestem zachwycony — proszę sobie wyobrazić że publiczność żąda bisu“. Orkiestra ożywiona przyjęła całą masę uwag poprawek próbując z zadowoleniem kilka razy Tenże sam Massenet znany był z tego, że b. wcześnie wstawał. Jeden z jego znajomych spotkawszy go po długich latach niewidzenia, kiedy Massenet już był starcem w rozmowie z nim pyta go się czy w dalszym ciągu jest takim rannym ptaszkiem. „Tak, panie, ciągle tak samo“. — „O której godzinie pan wstaje?“. — „O piątej“. „Zadziwiający Pan jest. Jakże to Pan robi?“ — „Bardzo prosto — idę na spoczynek razem ze słońcem. Zresztą (dodając melancholijnie) z kimże mam iść!“

* * *

Liszt grał pewnego razu przed carem w Petersburgu Podczas gry car nachylił się do swego sąsiada i szepnął mu coś do ucha. Liszt w tej chwili przestał grać. Na pytanie czemu nie gra, odpowiedział: „Kiedy cesarz mówi, ja powinienem milczeć“. Car przeprosił go grzecznie i prosił o dalsze granie.

Czy dzisiejsza demokracja umiałaby się w ten sposób znaleźć!?

* * *

W swoich cennych uwagach „Jak spolszczyć „Straszny Dwór“ Witold Noskowski opowiada jaki kłopot miała moskiewska cenzura ze zdaniem: „Vivat semper wolny stan“. „Wolny“, słowo podejrzane, więc przerobiono na: „Vivat kawalerski stan“. „Stefanowi i Zbigniewowi chodzi o to żeby się nie żenić — nie o to, by być (na psa urok!) wolnymi. I silily się tenory wykrzykując: Vivat kawa — lerski stan, a publiczność która znała na pamięć tekst pierwotny wybuchała manifestacyjnym śmiechem na tę rytmicznie wybijaną „kawę“. Wyśmiewano się cenzurze w nos“. (Kur. Pozn. Nr. 414.)

* * *

Podczas pewnego przyjęcia produkował się jakiś skrzypek protegowany przez panią domu. Kiedy gospodyni zapytała obecnego na przyjęciu Bernarda Shaw'a (pisarza angielskiego) jak mu się gra skrzypka podoba, odpowiedział: „On gra jak Paderewski“. — „Ależ Paderewski nie gra na skrzypcach“. — „Ten pan także nie!“

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego“ do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35

Redakcja.

Na nowy sezon pracy.

Co roku jesienią rozpoczynamy nowy okres pracy, kreślimy plany, żywimy nadzieję, często wkładamy w to dużo zapału, poświęcenia i dobrej woli. Przy zamknięciu bilansu rocznego okazujemy się przeważnie jednak w deficycie moralnym (nie mówiąc o materjalnym) to znaczy, że rok zakończony nie przyniósł nam poważnych pozycji pod względem zdobyczy artystycznych, o które przy poziomie i stanie naszego śpiewactwa głównte powinno nam dziś chodzić. Dzieje się to z dwojakich przyczyn: z trudności zewnętrznych, nie zawsze pozwalających na zrealizowanie poważniejszego planu (jak np. systematyczna praca nad przygotowaniem programów oratoryjnych, do czego

potrzebne są fundusze, orkiestra, odpowiednia sala, no i także odpowiednia publiczność) — i trudności wewnętrznych, pochodzących z łona nas samych, jak to: słaba organizacja towarzystwa, niski poziom artystyczny, brak odwagi do pokonania trudności, które często nie są tak wielkie, jak się na pierwszy rzut oka zdaje, nieporadność i niefachowość dyrygentów i wreszcie zupełnie przeważnie nieinteresujące, przestarzałe i o nikłej wartości artystycznej programy. Niepowodzenia zewnętrzne są przeważnie skutkiem niedomagań wewnętrznych.

Wiemy wszyscy z powtarzanych aż do znudzenia narzekań, że poziom pracy w naszych chórach jest ciągle jeszcze — pomimo widocznych postępów — zbyt niski, żebyśmy mogli sobie rościć pretensje do czynnika odgrywającego w naszej kulturze ogólnej ważniejszą rolę. Praca w chórach naszych pod względem programu idzie szlakiem, który dziś niema żadnego znaczenia, który stał się niejako linją boczną, nigdzie właściwie nie wiodącą, a gubiącą się gdzieś wśród pól odłogiem leżących; pod względem znów ideowym jest ciągle jeszcze pod znakiem „godziwej, kulturalnej (?) rozrywki". Czas już jednak uświadomić sobie, że śpiewactwo, wskutek możności bezpośredniego masowego i powszechnego uczestnictwa i obcowania ze sztuką powołane jest do odegrania w polskiem życiu społecznem roli bardzo ważnej i w skutkach swych bardzo doniosłej, o ile jednak w łonie samej organizacji będzie odpowiednio traktowane. Dopóki będą śpiewacy traktujący swój udział w towarzystwie jako rozrywkę, dopóty chór nie stanie na poziomie, chociażby doszedł do poważnych nawet rezultatów zewnętrznych. Brakować mu będzie ciągle jeszcze tej moralnej opory i wytrwałości, które rodzą się z poczucia spełniania ważnej i koniecznej pracy nad wydobywaniem z zanadrza społeczeństwa (a przez to i z nas samych) wyższych wartości moralnych i nad ciągłem ich doskonaleniem. Sztuka jest najwyższą moralnością i etyką społeczeństwa, bo jest bezinteresowną (mówię o prawdziwej, wysokiej sztuce, a nie jej „ersatzach); ludzie oddający się jej bezinteresownie i z tą ofiarnością, jaką spotykamy między naszemi śpiewakami, sprawują służbę wielką i wzniosłą, podnoszą bowiem swym tylokrotnie spotęgowanym wysiłkiem ku górze całą platformę naszego życia, na której my Polacy stłoczeni i tak powszedniością zajęci stoimy.

Troszczyć się więc powinniśmy o wyrobienie w naszych śpiewakach silnego poczucia wielkiej ważności sprawy, której się poświęcają, nie traktowania jej jako rozrywki, lecz jako pracy najweselszej; wpajać powinniśmy w nich to, że sztuka jest najwyższym darem Bożym, bo jest twórczością, a przez to niejako z Bogiem spokrewnioną, miłą Mu i blisko Niego stojącą.

Traktowanie zatem sztuki jako rozrywki jest poprostu bluźnierstwem, jak bluźnierstwem byłoby bawić się na nabożeństwie.

Oczywiście nie wszystko grane, napisane, namalowane lub używające atrybutów sztuki jest nią. I istotnie, to co my po naszych chórach uprawiamy nie może być przeważnie inaczej traktowane niż jako rozrywka. Nie to wszakże jest ich zadaniem i powołaniem.

W miarę coraz większej wytrwałości w pracy śpiewackiej, doskonalenia się i zdobywania coraz wyższych szczebli (byle tylko nie w imię nagród doraźnych (łańcuchów, punktów dyplomów i t. p.) poczucie ważności i głębokości sprawy będzie pomiędzy śpiewakami samo rosło. Na początek trzeba tylko mocno uwierzyć, że praca usilna, wytrwała i ofiarna jest konieczną.

Główną trudnością w prowadzeniu śpiewactwa właściwą drogą jest tragiczny brak należycie wykształconych dyrygentów. Dyrygentów zdolnych, którzy mogliby podołać zadaniu mamy sporo, staje im jednak na przeszkodzie fatalny brak podstawowego wykształcenia, umiejętności technicznych, kultury i znajomości literatury choćby tylko swego zakresu. Z opłakanym stanem wykształcenia fachowego idzie w parze zacofanie umysłowe, martwy, niczem prócz lenistwa duchowego nie uzasadniony konserwatyzm, absolutna odporność na wszystko, co przekracza ramki „Śpiewnika" związkowego w jego treści muzycznej i ideowej. Wszystko co odbiega od języka muzycznego tego śpiewnika jest dla nich trudnem, niezrozumiałem i w jakiejś chorobliwie wstecznej zarozumiałości określane jako nic nie warte. Ta zarozumiałość i owo lenistwo umysłowe nazywa się u tych ludzi pięknie „kultem tradycji". Niestety zapominają oni, że to co nie idzie naprzód cofa się wstecz, a nie na miejscu stoi; w swej krótkowzroczności nie spostrzegają, jak dalece zostali przez prąd życia wyprzedzeni. Sztuka pod karą wyjałowienia i śmierci nie może stawiać oporu rozwojowi, również człowiek tkwiący upodobaniami w jakiejś jednej epoce nie jest pełnym człowiekiem, a tembardziej artystą. Artysta musi być wrażliwym na sztukę bez względu na epokę powstania i formy dzieł, nie może bezwzględnie wynosić tego co było, a potępiać co jest i naodwrót; powinien starać się pod różnorakiemi i ciągle zmiennemi formami odnajdywać w sztuce to co jest trwałego, wiecznego — treść, myśl twórczą.

O ile dzieło tworzył prawdziwy artysta, to czy ono będzie napisane trójdźwiękami najprostszemi, czy dyssonansami najostrzejszemi, namalowane trójkątami, czy plamami bez konturów czy wreszcie sposobem starodawnym zostanie zawsze żywem dziełem sztuki. Odpadają tylko twory powstałe nie z potrzeby ducha, lecz z kombinacyj rozumowych, rozum zaś zdolnym jest tylko do tworzenia materjalnej, czyli formalnej strony dzieła.

Jednakowo przesadnemi — choć sub specie evolutionis w swej sprzeczności logicznemi — są twierdzenia dwóch, istniejących zawsze i zwalczających się krajnych obozów, z których prawy potępia z góry wszystko co niesie współczesność

a gloryfikuje tylko to co było dawniej, lewy znów podnosi wszystko co powstaje dziś do stopnia genjalności a odrzuca i bagatelizuje hurtem cały dorobek przeszłości. Prawie — przeważnie ludzie starszej daty — mniemają że na nich się świat skończył, lewi znów — najczęściej młodzi — że od nich się zaczyna. Dwie te skrajności ze względu na samą istotę postępu są nieodzowne i niema w tem nic tragicznego — zawsze tak było i tak będzie.

Co mają na celu te tak na pozór rozbieżne uwagi?

Zastanowienie się przedewszystkiem nad naszym stanem umysłowości i kultury muzycznej, wywołanie pewnego krytycyzmu (mam na myśli dyrygentów) w stosunku do obiegowego repertuaru, obudzenie następnie zwykłej ciekawości i zainteresowania do rzeczy nowszych i wogóle innych niż to czemyśmy się dotychczas karmili (nie koniecznie wszystko co nowe to złe, jak i niekoniecznie wszystko stare to dobre) i wreszcie kierowanie się większą tolerancją i ostrożnością przy wydawaniu sądów o rzeczach które przekraczają ramy naszych skromnych nawyków muzycznych.

Obudzenie się zainteresowania w naszych dyrygentach powinno iść zresztą nie tylko w lewo (kier. dzisiejszy), ale i w prawo (czasy ubiegłe) i to z większą jeszcze skwapliwością. Znajomość literatury nowszej jest utrudniona, ale dzieła chóralne ubiegłych epok powinien każdy dyrygent jeśli nie znać, to przynajmniej o nich wiedzieć i umieć zdać sobie sprawę ze wszystkich ważniejszych imion i epok w dziedzinie twórczości chóralnej. Miałoby to natychmiastowy i zbawienny wpływ na kierunek i ukształtowanie się pracy w naszej organizacji. Pod tym względem panują jednak u nas ciemności nieprzejżane. Słabe i pojedyncze przebłyski wybijają się od czasu do czasu z owych ciemności, nie wpływają one jednak decydująco na rozjaśnienie horyzontu.

Musi powstać czyn zbiorowy, oparty na wspólnym wysiłku, jasnym i świadomym programie, a wtedy zaważy on znacząco na naszej kulturze ogólnej, której pramaterją, głównym elementem i podłożem jest wszędzie i zawsze kultura artystyczna. Muszą sobie to jasno nasi dyrygenci uświadomić i ażeby podołać zadaniu, muszą przedewszystkiem sami nad sobą usilnie pracować.

Bilans pracy ubiegłego roku w naszym związku jeśli przedstawia się nawet trochę lepiej niż dotąd, nie daje jednak bynajmniej powodów do radości i różowych nadziei. Odbyło się wprawdzie na całym terenie Związku kilka koncertów, które zasługują na wyróżnienie, jednakże szerokie masy śpiewackie pędzą w dalszym ciągu żywot senny i nieświadomy swych celów i zadań. Przebudzenie się dyrygentów wywoła ożywienie i pomiędzy śpiewakami.

W nadchodzącym sezonie powinniśmy wykazać więcej niż dotąd wysiłków, planowej i przemyślanej pracy. Chóry powinny sobie nakreślić plan zaraz na początku i nie działać samopas, a w możliwie najszerszem porozumieniu wzajemnem co do programów, terminów, koncertów i ewentualnie wspólnej pracy nad przygotowaniem jakiegoś większego dzieła, co wspólnym wysiłkiem zawsze łatwiej pójdzie. Szczególnie w większych środowiskach konieczną jest taka współpraca, która przyczyniłaby się do zżycia się wzajemnego chórów, szybszego zrozumienia wspólnych celów i ułatwienia dróg dojścia. Jakże dodatnie wrażenie czyniłaby podobna praca na zewnątrz i jak podniosłaby autorytet organizacji.

Z powodu tegorocznych popisów Okręgowych

Związek nasz podzielony jak wiadomo na 21 Okręgów; każdy Okręg zobowiązany jest w myśl ustaw i regulaminu związkowego odbyć co rok zawody śpiewacze (Zjazd okręgowy) celem wykazania pracy i postępu lub cofania się poszczególnych Kół do danego Okręgu należących.

Odbyło się 19 popisów okręgowych; nie urządziły zawodów Okręg I-szy (Poznań-miasto) i Okręg 17-ty (Wągrówiec).

Porównanie:

Okręg 2-gi (11/7) w Urbanowie. Udział 12 Kół. Nie brało udziału 5 Kół, razem 17 Kół.

Okręg 3-ci (8/8) w Gnieźnie Udział 6 Kół, Nie brały udziału 4 Koła, razem 10 Kół.

Okręg 4-ty (8/8) w Środzie. Udział 9 Kół. Nie brało udziału — Kół, razem 9 Kół.

Okręg 5-ty (11/7) w Wilkowyi. Udział 7 Kół. Nie brały udziału 3 Koła, razem 10 Kół.

Okręg 6-ty (4/7) w Kaliszu. Udział 9 Kół. Nie brały udziału 4 Koła, razem 13 Kół.

Okręg 7-my (27/6) w Wieruszowie. Udział 10 Kół. Nie brało udziału 5 Kół, razem 15 Kół.

Okręg 8-my (20/6) w Sulmierzycach Udział 11 Kół. Nie brały udziału 2 Koła, razem 13 Kół.

Okręg 9-ty (22/8) w Sarnowie. Udział 11 Kół. Nie brały udziału 2 Koła, razem 13 Kół.

Okręg 10-ty (20/6) w Pogorzeli. Udział 7 Kół. Nie brały udziału 2 Koła, razem 9 Kół.

Okręg 11-ty (13/6) w Kościanie. Udział 7 Kół. Nie brało udziału 6 Kół, razem 13 Kół.

Okręg 12-ty (4/7) w Lesznie. Udział 5 Kół Nie brało udziału 9 Kół, razem 14 Kół.

Okręg 13-ty (4/7) w Grodzisku. Udział 5 Kół. Nie brało udziału 5 Kół, razem 9 Kół.

Okręg 14-ty (20/6) w Lwówku Udział 6 Kół. Nie brało udziału 5 Kół, razem 11 Kół.

Okręg 15-ty (4/7) w Obornikach. Udział 6 Kół. Nie brały udziału 3 Koła, razem 9 Kół.

Okręg 16-ty (1/8) w Budzyniu. Udział 4 Koła. Nie brało udziału 7 Kół, razem 11 Kół.

Okręg 18-ty (13/6) w Trzemesznie. Udział 6 Kół Nie brały udziału 2 Koła, razem 8 Kół.

Okręg 19-ty (15/8) w Kruszwicy. Udział 9 Kół. Nie brało udziału 6 Kół, razem 15 Kół.

Okręg 20-ty (4/7) w Miasteczku. Udział 8 Kół. Nie brały udziału 3 Koła, razem 11 Kół.

Okręg 21-szy (13/6) w Koronowie. Udział 14 Kół. Nie brało udziału 8 Kół, razem 22 Kół.

Brało udział razem 152 Kół. Nie brało udziału 81 Kół. Razem 233 Kół.

Uczestniczyło w Zjazdach (zawodach) na 233 Koła (z 19-tu Okręgów) 152, czyli 65,23%. Jeśli odliczymy 45 Kół, które są bez dyrygentów lub założone w b roku, to wypadnie nie 65, lecz 80,85%. Stosunek znośny. Wyróżnić należy Okręg 4, gdzie wszystkie Koła stanęły do zawodów. Pozatem uznanie dla dobrej organizacji Okręgów 2, 4, 7, 8, 9, 10, 13, 20 i 21. Skoro mowa o organizacji Zjazdów, zwrócić należy uwagę jak nierówno Okręgi pracują. I tak jeden Okręg wykazuje całego obrotu 287,50 **(w tem 93,20 zł niedoboru)** — inny przy 108 zł zbioru — 33,50 nadwyżki — Okręg 13-ty ma tylko połowę Kół na popisach, ale osięga budżet 1800 zł w tem około 200 zł na czysto i t. d.

A teraz najważniejsza strona Zjazdów — **zawody** śpiewacze. Sumienność przyznać nakazuje, że poziom artystyczny popisów choć z trudem ale *idzie naprzód;* niektóre Okręgi wykazują bardzo piękne rezultaty. Popis jedną i tą samą pieśnią wykazuje mimo różnych sprzeciwów i wątpliwości tak ze strony śpiewaków jak i dyrygentów — bardzo dodatnie rezultaty (Okręgi 2, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 19 i 21).

Chóry zbiorowe (ogólne) przeważnie wypadły bardzo dobrze; widać serdeczną i szczerą pracę dyrygentów okręgowych. Wspomnieć należy też o dodatniej i owocnej pracy „chórów wieśniaczych“. Do znanych już nam zgranych zespołów przybywają nowe jak: Kleszczewo, Szkaradowo, Domachowo, Duszniki i inne. Jednem słowem jest praca i postęp. Bardzo ujemnie wpływa na całość rozwoju brak fachowych dyrygentów, a nie mało przeszkadzają też trudne warunki gospodarcze kraju, stąd też niedobory i niepowodzenia kasowe na porządku dziennym. Najboleśniejszy objaw to brak zrozumienia i poparcia ze strony władz, inteligencji i ludzi wpływowych i zamożnych. Z małemi chlubnemi wyjątkami — nie widać na zawodach i koncertach naszych choćby najstaranniej przygotowanych tych, którzy powinni stać na czele całego ruchu kulturalno-oświatowego, jakim jest bezsprzecznie cel naszych Drużyn śpiewaczych.

Mimo to sprawa nasza idzie naprzód — idzie uparcie... ale idzie — i za to uznanie serd. tak wszystkim Drużynom jak przedewszystkiem naszym Dyrygentom.

Przy tej sposobności nie podobna nie poruszyć spraw tak często zachodzących na Zjazdach a obniżających często ich wartość, z których pierwsza to nagrody! Na 4 Zjazdach w b. roku nie było czasu na odbycie jakiejś konferencji (krytyki), bo sprzeczki o podział nagród trwały po dwie godziny — jakby nagrody (premje) były celem popisów. Druga sprawa jeszcze gorsza to — wmawianie członkom Sądu (Jury) stronniczości; zacietrzewienie idzie tak daleko, że na jednym ze Zjazdów tegorocznych członkowie pewnego niezadowolonego Koła **z pięściami** podchodzili do członka Sądu (człowieka starszego — znanego działacza), rzucając różne niesmaczne uwagi i wykrzyki. Czas doprawdy — z tem skończyć! Sąd zjazdowy — jest sądem *honorowym* i wyrok jego jest bezapelacyjny; ***jeśli więc jakieś Koło ma wątpliwości co do składu osób, to powinno przed popisem z tem wystąpić — nigdy zaś po ogłoszeniu wyniku popisów.***

Wreszcie jeszcze jedna uwaga. Zdarza się bardzo często, że Koło usłyszawszy dodatni wynik swego popisu nie czekając całego zestawienia popisów, wznosi okrzyki „niech żyje“ i „długo“, „długo“ rozlega się po ogrodzie — przeszkadzając przemowom i przedewszystkiem ogłoszeniu całego wyniku zawodów śpiewaczych. Jakkolwiek zrozumiałą jest rzeczą radość Koła, jeśli najwyższą liczbę punktów odbierze — to jednak zwykła grzeczność i fakt wobec innych, mniej wyróżnionych kół wymaga, by z wynurzeniem tej radości zaczekać co najmniej aż do zamknięcia Zjazdu.

Powyższe skromne uwagi — pochodzące z serca i prawdziwej troski o rozwój naszej sprawy, prosimy przyjąć jako zachętę do dalszej usilnej i wytrwałej pracy.

Oby rok przyszły zastał nas lepiej zorganizowanymi i przyniósł jak najlepsze rezultaty wykazujące dążności w kierunku stałego podnoszenia poziomu artystycznego w naszej mozolnej pracy.

B.

Związek Wielkopolski.

Kasa Związku.

Składkę za rok 1926 zapł.: Bydgoszcz (św. Wojciech) 45,50 Krępa 33 Sadki 12 Krotoszyn (r. 1925) 60 Żabikowo 25 Jarocin (część) 27,50 Zbąszyń 28 Strzałkowo 36,50 Rogoźno 55 Poznań „Chopin“ 37,50 zł. Razem 81 Kół (w tem 9 część tylko). Udział ze Zjazdu zapł.: Okręg 11-ty = 35,50, Okręg 5-ty = 84,55 Okręg 19-ty = 108,85 razem 8 Okręgów.

Rok dobiega końca — a zaległości na rzecz kasy związkowej są ogromne — to też wzywamy Koła nasze do regulowania. Mamy przed sobą poważne wydatki na druk nowych utworów; jeśli szybko nie wpłyną poważniejsze kwoty — to będziemy zmuszeni zaprzestać nowych nakładów.

Z p. *Barwicki.*

Szanowne Koła
prosimy o uregulowanie zaległych składek.

„MUZYKA KOŚCIELNA“

Miesięcznik poświęcony Muzyce kościelnej i Liturgji wychodzi w Poznaniu w połowie każdego miesiąca pod redakcją Zygmunta Latoszewskiego (św. Marcin 5.) Adres Administracji: ul. św. Marcina 7/8.

Wydawca: **Związek Organistów Archidiecezji Gnieźnieńsko-Poznańskiej.**

Warunki prenumeraty: Abonament na rok 1926 wynosi 8 zł (9 numerów), Cena pojedyńczego egzemplarza 1 zł. Cena ogłoszeń: $^1/_1$ str. 60 zł, $^1/_2$ str. 35 zł, $^1/_4$ str. 20 zł. Konto P. K. O. nr. 207940. Do nabycia w księgarniach i składach nut. Skład główny: Administracja „Muzyki kościelnej“ w Poznaniu ul. św. Marcina 7/8.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki Poznań Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu.